

فلسفة تاريخ الفن

تأليف: آرنولد هاووزر
ترجمة: رمزي عبده جرجس
مراجعة: زكي نجيب محمود
تقديم: سعيد توفيق



ميراث الترجمة

1272

المركز القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

سلسلة ميراث الترجمة

المشرف على السلسلة : طلعت الشايب

- العدد : ١٢٧٢

- فلسفة تاريخ الفن

- أرنولد هاووزر

- رمزي عبده جرجس

- زكي نجيب محمود

- طبعة ٢٠٠٨

هذه ترجمة كتاب :

The Philosophy of Art History

by : Arnold Hauser

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة .

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

فلسفة تاريخ الفن

تأليف : آرنولد هاويز

ترجمة : رمزي عبده جرجس

مراجعة : زكي نجيب محمود

تقديم : سعيد توفيق



٢٠٠٨

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

هاوزر ، آرنولد
 فلسفة تاريخ الفن / آرنولد هاوزر ؛ ترجمة رمزي عبده جرجس ؛
 مراجعة زكي نجيب محمود ، تقديم : سعيد توفيق .
 القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨
 ٤٥٦ ص ؛ ٢٤ سم .
 ١ - الفن - فلسفة .
 (أ) جرجس ، عبده (مترجم).
 (ب) محمود ، زكي نجيب (مراجع) (١٩٠٥ - ١٩٩٣) .
 (ج) توفيق ، سعيد (مقدم) .
 (د) العنوان

٧٠١

رقم الإيداع ٢٠٠٨/١٦٦٤٥
 الترقيم الدولي 9 - 867 - 437 - I.S.B.N. 977
 طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها ، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

تقديم

لكل فيلسوف رؤيته، وفي كل رؤية شيء من الحقيقة، غير أن رؤية ما قد تمتاز عن غيرها، لا فحسب بفضل عمق وخصوصية وشمولية ما تصوره، وإنما أيضاً بفضل الأسلوب الذى به تصور لنا ما تريد أن تصوره، وهو أمر يتوقف على مدى دقة الرؤية وضبط أدوات الإبصار بحيث يمكن معاينة سائر تفاصيل المشهد الذى نراه، وهى تفاصيل تتداخل فيها الخطوط والألوان والظلال.

إن هذا التوصيف ليصدق إلى حد كبير على رؤية أرنولد هاوزر **Arnold Hauser** المتضمنة فى هذا الكتاب وغيره. حقاً إن أكثر فصول هذا الكتاب تفتقر إلى التجانس، فضلاً عن أن بعضاً منها - كما يصرح المؤلف نفسه - كان فى الأصل مجموعة محاضرات؛ وهذا من شأنه أن يجعل أسلوب عرض الأفكار فى هذا الكتاب مفتقراً - إلى حد ما - للأسلوب المنهجى الأكاديمى الذى ميز الكتاب السابق للمؤلف الذى صدر أول مرة سنة ١٩٥١ بعنوان "الفن والمجتمع عبر التاريخ". غير أننا قصدنا أن نتحدث فى هذه المقدمة، لا عن عناوين وفصول الكتاب، وإنما عن رؤية صاحبه المتضمنة فيه، وفى غيره من كتاباته. ولذلك فإن السؤال الذى نريد أن نوجه عناية القارئ إليه، كى يحسن قراءة هذا الكتاب، ويفهمه فى سياق فكر صاحبه، هو ذاك السؤال: ما الرؤية المتجانسة (أو المتسقة) التى توجه فكر المؤلف بوجه عام؟ وعلى أى نحو يمكن أن نفهمها فى سياقها كما تتجلى هنا؟

غير أن عنوان هذا الكتاب الذى بين أيدينا - وهو "فلسفة تاريخ الفن" - ربما يبدو غير مألوف بالنسبة للقارئ العام الذى يكون لديه شيء من الثقافة الفلسفية؛ فمن المعروف أن الرؤية الفلسفية عادةً ما تُوضع فى مقابل الرؤية التاريخية؛ ذلك أن الفلسفة

تُعنى بالكلى، بينما يُعنى التاريخ بالجزئى؛ ومن ثم فإن دراسة التاريخ لا تكتسب رؤية كلية إلا عندما يصبح التاريخ موضوعاً للتفلسف، وهذا ما يُعرف "بفلسفة التاريخ". غير أن المؤلف هنا لا يتحدث عن "فلسفة التاريخ" بإطلاق، وإنما عن فلسفة التاريخ فى إطار محدد هو الفن، أى عن ما يسميه "فلسفة تاريخ الفن" *The Philosophy of Art History*، وهذا يعنى أنه يبحث عن أساس نظرى كلى يقوم عليه تاريخ الفن، وهذا الأساس يكمن فى التفسير الاجتماعى للفن. والحقيقة أن هذا هو ما يحدد لنا منذ البداية توجه المؤلف.

من الواضح أن المؤلف متأثر إلى حد كبير بالتصور الماركسى للفن؛ فهو يستند فى تصويره للفن على التاريخ أو الوقائع التاريخية، وهو يفهم تاريخ الفن من خلال رؤية اجتماعية تربط الفن بالمجتمع الذى يشتمل - فيما يشتمل - على القوى الاقتصادية والسياسية. وعلى هذا يمكن القول إن الرؤية التى توجه فكر هاوزر بوجه عام هى الرؤية الاجتماعية لتاريخ الفن. ولقد قدم لنا هاوزر تلك الرؤية فى كتابه السابق عن "الفن والمجتمع عبر التاريخ" من خلال منهج وصفى تجريبى، أعنى من خلال دراسة وصفية لوقائع الفن المتوترة عبر التاريخ الإنسانى التى تدعم تلك الرؤية التى يبدو فيها الفن مرتبطاً بسياقه الاجتماعى. أما فى الكتاب الذى بين أيدينا الآن، فإن هاوزر يحاول البرهنة نظرياً على المبادئ العامة التى توجه الرؤية الاجتماعية للفن، والبرهنة على أهمية تلك الرؤية المنهجية وضرورتها. وهذا التأسيس النظرى كان أولى أن يرد كمقدمة - ولو مختصرة - لكتابه السابق الذى يتناول فيه بإسهاب الرؤية الاجتماعية للفن من خلال منظور عملى وقائعى تجريبى، وحيث إن الكتاب السابق هذا يخلو من مثل هذه المقدمة؛ فإن هذا الكتاب الجديد الذى بين أيدينا إنما يقوم مقام تلك المقدمة كما يقول المؤلف نفسه.

ولا شك أن الرؤية الاجتماعية لتاريخ الفن ليست بالرؤية الجديدة؛ إذ نجدها متأصلة فى تاريخ فلسفة الفن والجمال، بدءاً من أوجست كونت وأميل دوركايم وهيبوليت تين من أنصار الوضعية الاجتماعية الكلاسيكية، ومروراً بالمعاصرين من

المدافعين عن الرؤية الاجتماعية للفن، من أمثال: الماركسيين وأتباع مدرسة فرانكفورت، وغيرهم. ومع ذلك، فإننا نجد أن هاوزر يستوعب هنا الآراء السابقة عليه ويحاول تجاوزها. فهو وإن كان ينتمى - على سبيل المثال - إلى التيار الماركسى، إلا أنه لا يتورط فى المواقف الماركسية الدوجماطيقية، أعنى تلك المواقف المتصلبة التى تتشبث بنظرة أحادية للفن تكمن فى تفسير ظواهره على أساس من العوامل الاقتصادية. فهو - على سبيل المثال - يقر بأن القيمة الجمالية للعمل الفنى تمثل كياناً مستقلاً، ونسقاً مكتملاً، متغلقاً على ذاته من خلال العلاقات البنائية الباطنية الكامنة بين أجزاء العمل الفنى؛ وإن كان - فى الوقت ذاته - يرى أن العمل الفنى يتجاوز بالضرورة أغراضه الجمالية، ليعبر عن أغراض خارجية عملية، ومن ثم فإن كل فن أصيل لابد أن يعود بنا إلى الواقع بأن يقدم لنا تفسيراً للحياة يمكن أن نركن إليه.

فعلى الرغم من أن هاوزر يدافع عن التصور الأيديولوجى للفن، بمعنى أن الفن يقوم على خدمة أغراض عملية، إما بطريقة شعورية أو لا شعورية - على الرغم من ذلك فإن هاوزر لم يتورط فى الرؤية الماركسية الأرثوذكسية للفن التى تجعل الفن تعبيراً عن قيم طبقة البروليتاريا (أو الطبقة العاملة)، وتنظر إلى القيم الفنية والروحية عموماً على أنها مجرد أسلحة سياسية، وهو التفسير الذى جعل تقدير ماركس للأدباء والفنانين محكوماً بعوامل تقع خارج إطار القيم الفنية والجمالية، وتتحدد وفقاً لمواقفهم السياسية، ومن ثم كان يقدر تقديرًا خاصاً شعراء من الطبقة الثانية، ويرفع من شأنهم فوق غيرهم، لمجرد أنهم يناضلون فى سبيل الحرية.

ولا شك أن التفسير الاجتماعى للفن بالغ الأهمية، ولكنه - فى الوقت ذاته - ملئ بالمحاذير، والمحاذير هنا تكمن دائماً فى استقطاب أو اختزال القيمة الجمالية للفن فى بعده الاجتماعى، وهو التفسير الذى انتقده كارل بوبر بعنف فى كتابه "المجتمع المفتوح وأعداؤه". فالتفسير الاجتماعى يظل فى النهاية أحد الأبعاد التى يمكن تفسير الفن من خلالها: فمن المعروف - على سبيل المثال - أن هناك جوانب اجتماعية مشوقة معينة مرتبطة بإبداع بيتهوفن الموسيقى. فالتحول من الأوركسترا السيمفونى البسيط إلى الأوركسترا الضخم قد ارتبط بصورة ما بتطور سياسى اجتماعى لم تعد فيه

الأوركسترا هواية خاصة للأمرء، ولاقت تأييداً من جانب الطبقة المتوسطة التي تزايد اهتمامها بالموسيقى إلى حد كبير. وإذا كان بيتهوفن نتاجاً لتعاليم وتقاليده موسيقية، فلا شك أيضاً أنه كان منتجاً لتعاليم وتقاليده موسيقية؛ ومن ثم فإن إبداع بيتهوفن لا يمكن تفسيره تجريبياً، أعنى لا يمكن تفسيره على أساس من التأثيرات الوراثية والبيئية، فكل ما كتبه بيتهوفن لا يمكن تفسيره من خلال الأعمال الموسيقية لأسلافه، أو البيئة الاجتماعية التي عاش فيها، أو من خلال صممه، أو الطعام الذي كانت تطهوه له خادمته، وبعبارة أخرى لا يمكن تفسير ما كتبه بمجموعة محددة من التأثيرات البيئية أو الظروف التي تخضع لبحث تجريبي...(*)

ولكن على الرغم من أن هاوزر يتبنى التفسير الاجتماعي للفن، ويحاول تبريره والدفاع عنه، ووضع أسسه النظرية التي يقوم عليها - على الرغم من ذلك، فإنه لم يتورط - كما يفعل كثيرون غيره - في الخطأ الذي حذرنا منه للتو؛ فهو لم يستقطب تفسير شتى ظواهر الفن في البعد الاجتماعي: فهو - على سبيل المثال - يقر صراحة بأن هناك أموراً في الفن لا يمكن تفسيرها تفسيراً اجتماعياً، ومنها البراعة الفنية؛ ذلك أن نفس الظروف الاجتماعية قد تُفضي إلى أشياء غاية في النفاسة أو غاية في الغثاثة. وطرافة موقف هاوزر وعمقه في الوقت ذاته تتبدى في رفضه أيضاً لاستقطاب تفسير الإبداع الفني في الخبرات النفسية للفنان؛ لأن هذه الخبرات تُفضي إلى آثار فنية وغير فنية على السواء. وهكذا نرى أن هاوزر ينأى عن التورط في نزعة نفسانية متطرفة، مثلما ينأى في الوقت ذاته عن التورط في نزعة سوسيولوجية متطرفة.

إن موقف هاوزر يمكن فهمه ببساطة على النحو التالي: إن الفن بعداً اجتماعياً لا يمكن إنكاره، وهذا البعد الاجتماعي يلقي الضوء - بلا شك - على كثير من ظواهر الفن. فالفن له سحره الجمالي الخاص الذي ينبغى أن نقع في شركه، ولكن كل فن

(*) انظر في ذلك كتابنا: جدل حول علم الجمال (القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، سنة ١٩٩٤)، ص ٥ وما بعدها. وانظر أيضاً: The open Society and its Enemies (New Jersey: Princeton University Press, 1966), Voll. II. p. 208.

أصيل لابد أن يعود بنا فى النهاية إلى الواقع؛ فالأثر الفنى عنده أشبه بفتح نافذة على العالم، وهذه النافذة قد تستأثر بكل انتباهنا وقد لا تستأثر بشيء منه. وبوسع المرء أن يذهب إلى القول مع أورتيجا جاسيت José Ortega Gasset بأننا يجب أن نتعامل مع الفن كما نتعامل مع النافذة حينما نركز رؤيتنا عليها، متأملين تركيب زجاجها والألوان والمشاهد المنطبعة عليه، دون أن نلحظ المشهد الواقع وراءه. وكل ذلك صحيح، ولكن هذا لا ينفى "أن النافذة قد صُنعت لكى ينظر الناس من خلالها" (*).

إن الصلة الحميمة بين الفن والواقع تكشف عن نفسها أفقياً ورأسياً: فهى تكشف عن نفسها أفقياً عبر الأنواع الفنية المختلفة، وهذا ما حاول هاوزر أن يبينه لنا عبر الفنون الشعبية، وعبر فن المسرح، وحتى فن السينما، لكن الصلة الحميمة بين الفن والواقع تكشف عن نفسها أيضاً عبر تاريخ الفن، أى عبر مسيرته وتطوره؛ فالفن فى مرحلته الأولى - كما يقول هاوزر (**) - كان أداة لأعمال السحر ووسيلة لضمان عيش الصيادين البدائيين، ثم تحول إلى أداة يصطنعها المذهب الحيوى للتأثير على الأرواح الخيرة أو الشريرة، ثم أصبح الفن بعد ذلك يمثل تمجيد الآلهة الجبارة، ومن ينوب عنها فى الأرض، إلى أن أصبح مؤخراً يُستخدم لتحقيق مصالح الجمعيات الخاصة أو الأحزاب السياسية أو الطبقات الاجتماعية.

إن القضايا النظرية التى يثيرها هاوزر فى هذا الكتاب تنتمى إلى مجال القضايا الكبرى المثارة حول الفن، فأغلب القضايا المثارة هنا تهدف إلى التأكيد على البعد الاجتماعى للفن، ومن ثم فإنها تقف فى مواجهة مقولة "الفن من أجل الفن" التى لاقت رواجاً لدى أصحاب النزعات الشكلانية؛ فالفن ليس مجرد تشكيل جمالى خالص لا يعبر عن شيء خارجه، وإنما يكون الفن من أجل المجتمع، وهذا هو البعد الاجتماعى للفن. حقاً إن هناك فلاسفة عظام يؤكدون على أبعاد أخرى للفن، كالبعد الميتافيزيقى

(*) أرنولد هاوزر، فلسفة تاريخ الفن، ترجمة: رمزي عبده جرجس، مراجعة: زكى نجيب محمود (القاهرة:

وزارة التعليم العالى، مشروع الألف كتاب، مطبعة جامعة القاهرة، سنة ١٩٦٨)، ص ١٠.

(**) نفس الموضوع السابق.

أو الوجودى، بمعنى أن الفن يعبر عن حقيقة الحياة والوجود (وهو ما نجده على أنحاء شتى لدى أساطين الفلسفة من قبيل: هيجل وشوبنهاور ونيتشة وبرجسون وهيدجر)، لكن من المؤكد أن البعد الاجتماعى يظل أحد الأبعاد الأساسية للفن. غير أن ما يميز هاويز عن كثيرين غيره ممن يؤكدون على أهمية هذا البعد فى دراستهم للفن، أنه كان واعياً على الدوام بأن العوامل الاجتماعية التى يعلق عليها علم الاجتماع أهمية بالغة فى دراسته للفن، ليست هى نفسها المعالم ذات الأهمية الجمالية فى دراستنا للفن (وهى المعالم التى تشكل ما يسميه كاتب هذه السطور - فى أكثر من دراسة - بالبعد الجمالى للفن الذى يتأصل فى القيم الفنية والجمالية الباطنة فى العمل الفنى). وعلى هذا فإن العوامل الاجتماعية - هى كالعوامل السيكولوجية - لا ينبغى أن تختلط بالقيم الفنية والجمالية التى تمنح العمل الفنى اسمه، أى تجعله عملاً فنياً. لقد كان هاويز على وعى بهذه الحقيقة، حتى إنه ليؤكد صراحة(*) على أننا لا ينبغى أن نخلط بين المغزى الاجتماعى للأثر الفنى وقيمه الجمالية. وفى هذا تكمن أصالته الحقيقية، وعمق رؤيته.

سعيد توفيق

فَلَسْتَ نَاجٍ الْفَرَجِ

فلسفۃ نایخ الفکر

تالیف
آرنولد لہا دزر

مراجعة
د. زکی نجیب محسن

ترجمة
مرتضى عبده جرجس

محتويات الكتاب

صفحة

١	تقديم
٥	الفصل الأول : تمهيد : مجال المنهج الاجتماعي في دراسة الفن وحدوده
٢٥	الفصل الثاني : المنهج الاجتماعي : أرفكرة الأيديولوجية في تاريخ الفن
٤٩	الفصل الثالث : المنهج السيكاوجي : التحليل النفسي والفن
٥١	(١) التسامى والرمزية
٦٢	(٢) الرومانسية وضياح الحقيقة الواقعية
٧٢	(٣) الفن بوصفه وسيلة للإشباع التعويضي
٨٠	(٤) النزعة النفسانية المتطرفة واستقلال الصور الروحية
٨٦	(٥) نظرية التحليل النفسي وعلم الاجتماع والتاريخ
٩٢	(٦) مشكلات الفن التي تجد أو لا تجد حلا لها في نظرية التحليل النفسي
٩٧	(٧) الفن والاشعور والمرض والحلم
١٠٩	(٨) الصور الذهنية وغموضها
١١٤	(٩) نظرية التحليل النفسي وتاريخ الفن
١١٨	(١٠) دور الفن في التخريب والإصلاح
١٢٥	الفصل الرابع : المقتضيات الفلسفية لتاريخ الفن : تاريخ الفن بلا أسماء
١٢٧	(١) فولكلين والمذهب التاريخي
١٤٨	(٢) المدركات الأساسية في تاريخ الفن ومقولات الفكر التاريخي
١٧٦	(٣) الصلق المنطقي والجمالي
١٩٨	(٤) الضرورة التاريخية والحرية الفردية
٢١٨	(٥) الطراز وتغيراته
٢٤٨	(٦) الفهم وسوء الفهم
٢٦٥	(٧) المنهج الاجتماعي

الفصل الخامس : مستويات التحليم في تاريخ الفن : الفن الفولكلورى والفن الشعبى . ٢٩١

- (١) فن الشعب وفن الجماهير وفن المثقفين . ٢٩٣
- (٢) الفن الفولكلورى والفن القروى والفن الإقليمى ٢٩٨
- (٣) نظرية الإستقبال ونظرية الإنتاج ٣٠٩
- (٤) الارتجال والتنميط ٣١٦
- (٥) بواكير الفن الفولكلورى ٣٢٣
- (٦) حول تاريخ الشعر الفولكلورى ٣٢٣
- (٧) ازدهار الفن الفولكلورى وانحلاله ٣٤٦
- (٨) مدرك الفن الشعبى : التقنين والإتجار ٣٥١
- (٩) الهروب من الواقع ٣٦٢
- (١٠) أصول الفن الشعبى ٣٦٩
- (١١) الفن الشعبى لدى الطبقة البورجوازية الحديثة ٣٧٤
- (١٢) السيما . ٣٧٩

الفصل السادس: القوى المتصارعة في تاريخ الفن : الأصالة والمواضعات ٣٨٩

- (١) لغة الفن ٣٩١
- (٢) الأثر الفنى وعدم اتساقه ٤٠٠
- (٣) المواطنف المواضعات ٤٠٧
- (٤) مواضعات المسرح ٤١٢
- (٥) حول لغة الفيلم ٤٢٠
- (٦) الخرافات المتعلقة بصديق تصوير الطبيعة في الفنون البصرية ٤٢٣
- (٧) التلقائية والتواضع ٤٣٠

تقديم

يعرض هذا الكتاب لمنهج البحث في تاريخ الفن، ومن ثم فهو يتناول المسائل المتعلقة بالفكر التاريخي، أي أنه يبحث فيما عسى أن يحققه التاريخ العلمي للفن، وما هي وسائله وحدود إمكاناته. ويضم الكتاب نظرات فلسفية في التاريخ، بيد أنه ليس بفلسفة للتاريخ على معنى كونه مخططاً نظرياً في دراسة التاريخ العالمي، أو منطقاً محلاً لسير التاريخ، كلا ولا هو بالنبوءة التاريخية، فما من محاولة ستبدل لاستنباط سير التاريخ من مثال علوي بعينه، أو لخصر كل حادث من الماضي والمستقبل ضمن مخطط موحد. وهو، في هذا الصدد، مقيم على ولائه لتلك المبادئ التي استرشدت بها في مؤلف «التاريخ الاجتماعي للفن» (١٩٥١) غير أن وجهة النظر في كل منهما وأسلوب العرض سيختلفان اختلافاً بيناً. فقد اصطنعت في كتابي الأول المنهج الوصفي، وقصدت إلى أن أذلل تماماً لمهمة وصف الظواهر التاريخية وتعليلها كل ما ظننت اكتشافه من فروض وقواعد نظرية. وتركت للقارئ متابعة المقولات التي جرى عليها تفسيري وانتقادها. وتجنبت عامداً أن أزود الكتاب بمقدمة تتيح لي أن أفضي للقارئ مباشرة بالمرامى التي قصدت إليها والمنهج الذي اصطنعته. ويراد بالكتاب الحالى أن يقوم، على معنى من المعاني، مقام تلك المقدمة التي لم يقدر لها أن تكتب. وقد أبرزت فيه في جلاء ووضوح المسلمات الفلسفية التي يقوم عليها تصوري لتاريخ الفن، بحيث إنني لم أستعن بالمادة التاريخية إلا للتدليل على التصورات الأساسية ذات الطابع النسقي.

وللقارئ في هذه المرة أن يتفحص هذه التصورات في ضوء خبراته الخاصة بالفن، ووجهة نظره في التاريخ. وحيثما بداخله إحساس بعدم الاقتناع، فالحظاً قد يكون خطأ الكاتب أو خطأ القارئ، فالكاتب مخطئ إن غابت عن ناظره الحقائق التاريخية العينية التي هي موضوع بحثه، والقارئ مخطئ إذا تقاعس عن بذل الجهد التجريدي اللازم لأي بحث علمي منظم.

١٠ زلت عند رأي الأول فيما يتعلق بطبيعة العملية التاريخية التي يتم الفن في إطارها ، ولا سيما إيماني الراسخ بأن منهج البحث الاجتماعي لازم في تاريخ الفن لزومه لتاريخ سائر المبتكرات الروحية الأخرى لدى الإنسانية . ومع ذلك فلست بغافل قط عما يعتور منهج البحث الاجتماعي من قصور . أما المبدأ الأول الذي انتهجته في كتابي السابق وسرت عليه في هذا الكتاب ، فؤداه في أبسط صورة ممكنة وأوضحها : أن كل شيء في التاريخ من صنع الأفراد ، وأن هؤلاء الأفراد يجلون أنفسهم على الدوام في موقف محدد متعين من حيث الزمان والمكان ، وأن سلوكهم يصدر عن قدراتهم الفطرية كما يصدر عن هذا الموقف . وهذا هو في الحقيقة لب المذهب القائل بالطبيعة الجدلية للأحداث التاريخية . وقد اتهمني المعارضون للمنهج الذي اصطنعته بأنني تورطت أبما تورط في شرك المسلمات الأولية للنظرية الجدلية في التاريخ . ولن يفوت قراء الكتاب الحالي أن يلاحظوا ما وجدت لزاما على أن أدخله من تحفظات على الصيغ الكلاسيكية لهذه النظرية ، وإنهم لواجدون أن أفدح مثل ما أراه اليوم في كتابي السابق هو أنني لم أراع الحيلة الكافية في تطبيق المنهج الجدلي . فلم أكن بعد قد أدركت تماما عندما ألفت ذلك الكتاب أن معنى الاتجاه الطرازي ووظيفته غير معصومين بحال من التغير والتبدل ، وأنه لا مجال للمغالاة في تأكيد ما يتسم به الطراز من مرونة في علاقاته مع مختلف الفئات الاجتماعية . وإنه لمن صميم كل تطور تاريخي أن تقرر الخطوة الأولى منه الخطوة الثانية ، وتحدد هاتان الخطوتان سويا الخطوة الثالثة ، وهلم جرا . فما من خطوة مفردة بذاتها تمكن المرء من أن يستنبط الاتجاه الذي ستأخذه الخطوات التالية كافة ؛ فلا سبيل إلى تفسير خطوة واحدة دون معرفة جميع الخطوات السابقة ، بل إنه يتعذر مع هذه المعرفة التكهن بهذه الخطوة .

وما برحت مشكلات الكتاب تلح عليّ بغير انقطاع منذ أن ظهر كتابي « التاريخ الاجتماعي للفن » ، وكلها تدور حول النقاط القليلة التي أشرت إليها آنفا . والكتاب الحالي إنما يستمد وحدته من ذلك الأصل المشترك للمشكلات التي عرض لها . وإن كانت بعض فصوله قد جاءت استجابة لدواع مختلفة إلا أنني لم أسمح لنفسى بالحيدة عن الهدف الذي وضعته نصب عيني . ولم يكن ثمة مفر من أن تتواتر بعض القضايا

الأساسية التي دعوت إليها ، في عدة فصول مختلفة ، رغم تباين المنظور ، الذي ظهرت فيه تلك القضايا في هذه الفصول ، بالنظر إلى العلاقة الوثيقة التي تربط المشكلات التي تعاود الظهور في كل منها . ولعله كان من الممكن تدارك مثل هذا النقص بالتقليم والتشذيب ، بيد أني آثرت الإبقاء على بعض التكرار القليل ، على مغبة الإضرار باكتمال الفكر ودققة الطبعي .

والفصلان الأول والثاني نقلا مع تغيير طفيف عن نصوص محاضرات . وفي هذه الحقيقة ما يفسر كلا من اقتضاب الإشارة إلى الشواهد والمراجع ، حيث إنها أضيفت فيما بعد ، وذلك الطابع المعين من شمول النظرة واتساق الأداء الباديين على النص . ويعرض هذان الفصلان بعض المشكلات التي صاغها أبواب لاحقة على نحو أشد إحكاما ودقة . أما الفصل الذي يناقش مدرك « تاريخ الفن بلا أسماء » فهو أوفر الفصول جميعا استيعابا لمادته فضلا عن أنه يحتل مركزا رئيسيا من هذا الكتاب ، ولاغروفيه تناقش على أتم وجه النظرة الفلسفية التي يقوم عليها المؤلف جميعه . أما الفصل الخاص بمدرسة التحليل النفسي فقد أسهم به أحد الغيورين من غير الملتزمين مهنياً : والفصل الذي عقدناه للبحث في الفن الفولكلورى والفن الشعبي ، إنما هو ثمرة دراسة طويلة أسرة ونتيجة لذلك القلق الملح حول المستقبل الذى نشأ بين أحضانه ذلك الجيل الذى أنتسب إليه . ولعل الفصل الذى يتعلق بلور التقليد في تاريخ الفن هو أقرب فصول الكتاب صلة بشخصي ، وهو الفصل الذى تظهر فيه الفكرة أكثر ما تكون وعدا بالثمار وحاجة إلى التطوير .

أرنولد هاووزر

الفصل الأول

تمهيد

مجال المنهج الاجتماعي في دراسة الفن وحدوده

الفصل الأول

تمهيد

مجال المنهج الاجتماعي في دراسة الفن وحدوده

العمل الفني إن هو إلا نوع من التحدى ، ولا غرو فاننا لانتمس له العال والأسباب بل نوائم فحسب بينه وبين أنفسنا . ونحن في تفسيرنا له نستند إلى أهدافنا ومحاولاتنا الخاصة ، ونبت فيه معاني تستمد أصولها من طرائفنا في الحياة والفكر ، وعلى الحملة فان أى ضرب من الفنون يخلف لدينا أثرا حقيقيا يصبح فنا حديثا بمقدار ما أثر فينا .

ومع ذلك فالأعمال الفنية أشبه ما تكون بالذرى العالية التى يعز بلوغها . فاننا لا نتجه إليها مباشرة بل نخلق حولها وندور . وكل جيل من الأجيال يراها من زاوية مغايرة وبنظرة جديدة ؛ وما أحرانا ألا نزعج أن وجهة النظر المتأخرة أهدي من سابقها وأصوب . فان كل وجه يترامى للعيان في ميقاته المعين الذى يتعذر أن نتعجل به أو نطيل من أمده ؛ غير أن دلالة العمل الفني لا يقضى عليها بالضياح التام . فالمعنى الذى يحمله العمل الفني لحيل متأخر ليس إلا ثمرة ذلك التراث الضخم من التفسيرات المتقدمة :

إن العصر الذى نعيشه اليوم لهو عصر تفسير الإنجازات الثقافية من وجهة النظر الاجتماعية . ولا يرجى لهذا العصر أن يدوم أبدا ، كما لن يكون له كذلك الرأى الأخير أو القول الفصل . ولعله يفتح أمامنا آفاقا جديدة ويصيرنا بمعان مبتكرة مذهلة ، إلا أن وجهة النظر هذه لها دون شك نقائصها وعيوبها . ولعل غاية ما يمكن

تحقيقه قبل أن يأفل نجم هذا العصر ، أن نستبق إلى بعض النقاط التي قد تكون مظنة تخطئة ونقص في المستقبل ، وأن نكون على وعى بمثلها ، دون أن نغض الطرف عن المعاني الكاشفة التي توصلنا إليها أو تلك التي قد نهتدى إليها في نطاق هذه الحدود المضروبة .

ولم يزل هناك فريق من الناس ممن لا يحسون بسعادة كبيرة إزاء محاولة عقد الصلة على أى نحو بين الظواهر الروحية أو القيم الروحية العليا كما يحلوهم أن يسموها وبين فكرة الكفاح من أجل البقاء أو الصراع الطبقي أو المنافسة أو طلب التميز والاستعلاء إلى غير ذلك . ونحن إن أردنا الرد على هذه الطائفة كما ينبغي ، فذلك حرى بأن يخرج بنا تماما عن الموضوع الذى نحن بصدده ، وحسبنا القول هنا إنه قد ثبت مرارا وتكرارا أن دعوى صون الروحانيات من كل اتصال بالماديات إنما هى وسيلة من وسائل الدفاع عن حق لتلك الروحانيات بالامتياز ، أما من هم أحق من هذه الطائفة بالنظر والاعتبار فهو ذلك الفريق الذى يناهض تفسير المبدعات الروحية من وجهة النظر الاجتماعية على اعتقاد منه بأن أى بنية ذات قيمة ودلالة ، ولا سيما الأثر الفنى ، إنما تمثل كيانا مستقلا ونسقا مكتملا مغلقا على نفسه ، ينبغي تفسير عناصره تفسيرا كاملا بارجاع بعضها إلى بعض دون الرجوع بحال إلى ظروف نشأته أو إلى ما كان له من تأثير . ذلك لأن للعمل الفنى دون ريب منطق الباطنى الخاص به كما أن طابعه المميز يظهر على أوضح صورة له وأكملها فى العلاقات البنائية الباطنة الخاصة بمختلف مستويات التكوين وفى الأجزاء المتباعدة التى تتبدى فيه . ومما لا جدال فيه أيضا أن النظر فى العلاقات التشويئية أى فى المراحل التى قطعها الفنان فى انتقاله من فكرة أو من جزء إلى آخر ، ليس من شأنه فحسب تحميل الأثر الفنى لمعنى مغاير ، بل قد يعمينا كذلك عن علاقاته الباطنية ، ويغير من القيم التى يقوم عليها تأثيره الجمالى . فالعوامل التى تعتبر ذات أهمية قصوى فى عملية الإنتاج الفعلى للأثر الفنى لا تبلغ مثل هذه الدرجة من الأهمية فى مضمار منح العمل الفنى قيمته الجمالية وتأثيره ، أضف إلى ذلك أن الأهداف العملية التى يرى إليها الفنان ، وأعنى الأغراض الخارجية التى يحتمل أن يكون الأثر الفنى قد خلق من أجلها ، لا تبدو دائما على وفاق مع التركيب الجمالى الداخلى الذى يكشف الأثر الفنى عنه .

غير أن دعاة نظرية « الفن للفن » - وهذه هي القضية التي نناقشها هنا - لا يكتفون فحسب بالقول بأن الأثر الفني إنما هو عالم أصغر يمارس سلطانا مطلقا على الإنسان ، بل ينادون أيضا بأن أية إشارة إلى وقائع خارجة عن نطاق الأثر الفني كفيلة بأن تقضى قضاء مبرما لا رجعة فيه على إيهامه الجمالى . وقد يكون ذلك صوابا ، بيد أن هذا الإيهام ليس هو كل ما فى الأمر ؛ فخلق هذا الإيهام ليس بالهدف الوحيد أو أهم هدف تتجه إليه جهود الفنان . فانه حتى وإن صح القول بأن من واجبتنا أن نرعى بعض الشيء من قبضتنا على زمام الواقع حتى يمكننا أن نقع فى أسر الفن وسحره ، فانه لصحيح كذلك أن كل فن أصيل يعود بنا فى النهاية إلى الواقع بعد شوط قد يقصر أو يطول . فالفن العظيم يقدم لنا تفسيراً للحياة يمكننا من أن نحقق قدراً أعظم من النجاح فى مواجهة فوضاها واضطرابها . كما يجعل فى مقدورنا أن ننزع من هذه الحياة معنى أفضل ، أى أن ننزع معنى أدعى إلى إيماننا به وركوننا إليه .

وليس ثمة خلاف جوهري بين القوانين الصورية البهتة للفن وبين قواعد أية لعبة رياضية . فليست لهذه القواعد فى حد ذاتها ، بغض النظر عن هدف الفوز فى هذه اللعبة ، أية أهمية ذات بال ، مهما بلغت من تعقيد ودقة وبراعة . فالتنظر إلى مناورات لاعبي كرة القدم على اعتبار أنها مجرد حركات فحسب ، لن يكون ذا معنى مفهوم وسيوردنا فى النهاية موارد السأم والملال . وقد يجد المرء إلى حين بعض المتعة حين يرقب خفة هذه المناورات وسرعتها . ولكن كم تبدو هاتان الخاصيتان تافهتين فارغتين إذا ما قيستا بما يلاحظه المراقب الخبير الذى يدرك الهدف من كل هذا العدو والقفز والتدافع . فاذا كنا لا نعرف أو حتى نأبى أن نعرف الأغراض التى كان يسعى إليها الفنان بعمله - أى أهدافه فى إعلام الناس وإقناعهم والتأثير فيهم - فلن نكون بأحسن حالا فى فهم فنه من ذلك المتفرج الأحمق الذى لا يقدر رياضة كرة القدم إلا بمقدار ما يبدو على حركات اللاعبين من جمال . فالأثر الفني إن هو إلا واسطة اتصال ؛ ولكن على الرغم من أن من الحقائق الثابتة أن النجاح فى هذا التوصل يتطلب صورة خارجية تتميز فى آن واحد بالفاعلية والحادية والكمال ،

فلا جدال كذلك في أن هذه الصورة تصبح غير ذات معنى إذا نحن فصلناها عن الرسالة التي تؤديها .

ولقد سبق أن قيل عن الأثر الفني إنه أشبه بفتح نافذة على العالم ، ولكن هذه النافذة قد تستأثر بكل انتباهنا وقد لا تستأثر بشيء منه . وقد قيل إن المرء قد يتأمل المشهد دون أن يشغل اهتمامه قط نوع زجاج النافذة أو تركيبه أو لونه . وعلى هذا القياس يمكن وصف الأثر الفني بأنه مجرد وسيلة لنقل الخبرات ، مثل زجاج النافذة الشفاف أو عدسات النظارات التي لا تستأثر بملاحظة لباسها والتي تستخدم فحسب وسيلة لغاية . ولكنه كما أنه من الجائز أن يركز المرء اهتمامه على لوح النافذة وتركيب زجاجه دون أن يلحظ المشهد الواقع من ورائه فقد قيل إن في وسع المرء أن ينظر إلى الأثر الفني بوصفه بنية صورية مستقلة عديمة التوصليل ، تامة في حد ذاتها ومنعزلة عن أي شيء خارجي عنها ^(١) . حقيقة أن في وسع المرء أن يحدج النظر في زجاج النافذة إلى أي وقت يشاء ، ولكن ذلك لا يبنى أن النافذة صنعت لكي ينظر الناس من خلالها .

إن الثقافة تقوم بحماية المجتمع . فالمبدعات الروحية والتقاليد والمواضعات والأنظمة الاجتماعية الراسخة ليست إلا وسائل للتنظيم الاجتماعي . فلكل من الدين والفلسفة والعلم والفن دوره في معركة الكفاح من أجل الحفاظ على المجتمع . وإذا نحن قصرنا النظر على الفن ، وجدناه في مرحلته الأولى أداة لأعمال السحر ووسيلة لضمان عيش عشائر الصيادين البدائيين . ثم يتحول إلى أداة يصطنعها المذهب الحيوي (المذهب الذي يجعل لكل شيء روحا) للتأثير على الأرواح الخيرة أو الشريرة مما يحقق مصلحة المجتمع . ولا يلبث أن يتجه ذلك تدريجيا إلى تمجيد الآلهة الجبارة ومن ينوبون عنهم على الأرض عن طريق الترانيم والمدائح وبواسطة أنصاب الآلهة والملوك . ثم أصبح الفن يستغل بعد أن اتخذ قالباً دعائياً صريحاً أو مستترا في خدمة مصالح جماعات ذات صلات وثيقة بين أفرادها ، أو مصالح الجمعيات الخاصة أو الأحزاب السياسية أو الطبقات الاجتماعية ^(٢) . ولا يحدث إلا نادرا وفي العهود

José Ortega Gasset : La Seshumanizacion del Arte (1925). p, 19 (١)

Arnold Hauser : The Social History of Art (1951), I, 23-103. راجع (٢)

التي يتوافر فيها قدر نسبي من الطمأنينة ، أو تلك التي يستشعر فيها الفنانون اغترابا عن مجتمعهم ، أن ينزوى الفن عن العالم ويتظاهر باللامبالاة بالأهداف العملية زاعما أنه إنما يقوم من أجل نفسه ومن أجل الجمال ^(١) . بيد أنه يؤدي في هذه اللحظة أيضا وظيفة اجتماعية على جانب كبير من الأهمية وهي أنه يوفر للناس سبل التعبير عن قوتهم وعن « فراغهم الملحوظ » ^(٢) . وهو في الحق يقوم بما هو أكثر من ذلك ، إذ يعزز مصالح طبقة اجتماعية بذاتها بمجرد تمثيل معاييرها التقييمية الخلقية والجمالية واعترافه الضمني بها . والفنان الذي تعتمد حياته كلها بكل ما تنطوي عليه من آمال وتطلعات على مثل هذه الطبقة الاجتماعية ، يصبح دون أي قصد أو وعي منه بوقا يتحدث بلسان عملائه وحاماته .

أما القيمة الدعائية للمبدعات الثقافية وبخاصة تلك التي تتعلق بالفن فقد تم اكتشافها واستغلالها إلى أقصى الحدود ، في مرحلة مبكرة من التاريخ الإنساني على حين أن ألوفا من السنين قد انصرمت قبل أن يصبح الإنسان على أهبة الاستعداد لأن يعترف للفن بطابعه الأيديولوجي وذلك في إطار نظرية صريحة ، وأن يقر بالفكرة القائلة بأن الفن يقوم على خدمة أغراض عملية ، إما بطريق شعوري وإما بطريق لا شعوري ، وأنه يأخذ في ذلك سبيل الدعاية الصريحة أو المقنعة . ولقد اكتشف الفلاسفة الفرنسيون في عصر الاستنارة بل الفلاسفة الإغريق في عصر استنارتهم نسبة المعايير الثقافية . ولطالما أثرت الشكوك خلال العصور مرارا وتكرارا حول موضوعية الأحكام التقييمية الإنسانية ومثالياتها ، بيد أن ماركس كان أول من صاغ صراحة الفكرة القائلة بأن القيم الروحية إن هي إلا أسلحة سياسية : ومن بين تعاليمه أنه ما من خلق روحي أو تصور علمي أو تمثيل للواقع إلا وبصير عن وجه بذاته من وجوه الحق منظورا إليه من خلال المصلحة الاجتماعية ، ومن ثم فهو مبتور ممسوخ . ولكن ماركس تجاهل أننا نخوض حربا عوانا ضد هذه الانحرافات الفكرية المخلة ، وأنه على الرغم من تحيزات وجهة نظرنا التي لا مفر

(١) المرجع السابق 786، 780، 731-4، 684، II. 91-4 ;

(٢) Thorstein Veblen : The Theory of the Leisure Class (1899). p. 36.

منها ، فاننا نملك فى الحق القدرة على فحص أفكارنا وتمحيصها ، ومن ثم نندارك بعض الشيء ما تردى فيه من قصور النظر أو من خطأ. فان كل مسعى مخلص لكشف النقاب عن وجه الحقيقة ، وكل تصوير أمين للواقع ، إن هو إلا حرب على ذاتية النظرة وتخزبها ، وضد انحصار الفرد فى مصالحه الفردية والطبقية ؛ على أن الإنسان إذ يسعى إلى إدراك هذه الأشياء التى هى مصادر للخطأ كى يتجنبها ، فهو يدرك فى الوقت نفسه أن تجنبها تجنباً تاماً محال عليه . لقد كان الأنجلز على وعى بمثل الشخص الذى يحاول انتشال قدميه من الوحل معتمداً على شد رباطى حذائه ، عندما تحدث عن « انتصار الواقعية » عند بلزاك^(١) . ولكن عملية تصحيح أباطيلنا المذهبية التى نقحمها على الحقيقة تدور بلا ريب فى حدود ما هو قريب إلى أفهامنا وتصورنا ومن الزاوية التى يحددها لنا وضعنا فى العالم ، وليس فى فراغ من الحرية المجردة ؛ وإنه ليكفيننا أن تكون هناك مثل هذه الحدود الموضوعية ، ليكون لدينا ما يبرر لنا بصورة حاسمة التفسير الاجتماعى للثقافة ، وهى إنما تسد علينا آخر منفذ ممكن أن نؤمل فى الهرب منه فراراً من تأثير العلية الاجتماعية .

وبغض النظر عن القيود الخارجية التى تحد من مجال التفسير الاجتماعى للفن فان له كذلك قيوده الداخلية . فان كان صحيحاً أن كل فن مشروط بالأحوال الاجتماعية فان من المتعذر أن نضع لكل شيء فى الفن تعريفات اجتماعية . فالبراعة الفنية ، قبل كل شيء ، لا تقبل هذا التعريف ؛ إذ ليس لها نظير اجتماعى . فقد تفضى الأحوال الاجتماعية المتماثلة إلى آثار فنية غاية فى النفاسة أو غاية فى الغثاثة . ولا تربط بين هذه الآثار بعضها ببعض سوى اتجاهات مقطوعة الصلة إن فى قليل أو كثير بوجهة النظر الفنية . وقصارى ما فى مكنة علم الاجتماع هو تعليل النظرة التى يأخذها الأثر الفنى من الحياة ، فى ضوء منشأه الحقيقى ، على حين أن كل شيء يتوقف — فى مجال تذوق ماهيته — على الأسلوب الخلاق فى معالجة العناصر المعربة عن هذا الموقف وعلى العلاقات المتبادلة فيما بينها .

Letter to Miss Harkness, April 1888, in Karl Marx and Friedrich Engels : (١)
Literature and Art (1947), pp. 42-3.

وقد تتخذ مثل هذه العناصر خصائص جمالية أشد ما تكون اختلافا وتباينا ، ثم إن المعايير الجمالية قد تكون متائلة على الرغم من عظم الخلاف في وجهة النظر . وإنما لأضغاث أحلام أو أثر متخلف عن النزعة المثالية التي تقرن الجمال بالخير kalokagathia أن يدخل في روعنا أن العدالة الاجتماعية والقيمة الفنية متلازمان على أى نحو ، أو أن في وسع المرء الحكم بأى سبيل على نجاح الأثر الفني أو فشله من وجهة النظر الجمالية استنادا إلى الأحوال الاجتماعية التي أحاطت نشأته ، أما ما تصوره مذهب الحرية إبان القرن التاسع عشر من وجود تحالف عظيم بين النهضة السياسية والأصالة الفنية وبين المشاعر الديمقراطية والمشاعر الفنية وبين المصلحة الإنسانية بعامة والأسس الفنية الصادقة صدقا كليا ، فليس إلا وهما باطلا لا أساس له من الواقع ، بل قد تثار الريب والشكوك حقا حول الصلة المزعومة بين الصدق الفني والصدق السياسى وكذلك المطابقة بين المذهب الطبيعى والاشتراكية ، وقد كانت هاتان الفكرتان منذ البداية من بين الدعاوى الأساسية للنظرية الاشتراكية فى الفن . كما أنهما ما برحتا جزءا من العقيدة الاشتراكية ^(١) . ولعله مما يثلج صدورنا تماما أن نعلم أن الظلم الاجتماعى والاضطهاد السياسى كانا يلقيان فى العقم الروحى قصاصهما الرادع ، ولكن هذه لم تكن هى الحال دائما . فلقد كانت ثمة عهود فى الواقع مثل عهد الإمبراطورية الفرنسية الثانية ، تميزت فيها سيادة نمط اجتماعى غير ذى تعاطف كبير ، بفساد فى الذوق وافتقار إلى الأصالة الفنية ؛ ولكن هذا العهد كان يخرج إلى جانب هذا الفن الهابط ، آثارا فنية نفيسة إلى حد بعيد . فالى جوار أو كتاف فوييه Octave Feuillet كان هناك جستاف فلوبير Gustave Flaubert وإلى جانب الفنانين من طبقة بوجيرو Bougeureau وبودرى Boudry ظهر فنانون من أمثال ديلاكروا Delacroix وكورييه Courbet ومع ذلك فما قد يكون له عظيم المغزى أن ديلاكروا لم يكن من الناحيتين الاجتماعيه والسياسية أقرب إلى كورييه منه إلى بوجيرو ، كما أن الأهداف الفنية المشتركة لكل منهما لم تكن تقوم على أساس من أى نوع من التضامن السياسى .

وعلى أية حال فبوسعنا القول على الإجمال إن الطبقة البرجوازية « الوصلية » قد نالت في ظل الامبراطورية الفرنسية الثانية ما هي أهل له من فنانين . ولكن ما قولنا في عهود كمثل التي شهدناها الشرق القديم أو العصور الوسطى حيث لم تحل بحال نظم حكم استبدادية غاية في الطغيان والجور ودكتاتوريات روحية مفرطة التعصب ، دون إنتاج فن عظيم ، بل هيأت للفنان ظروفًا معيشية لم يكن يجد فيها فيما بعد أدنى مشقة أو عسر ، بل إنه لم يكن دون ريب يعاني منها ما يحسب فنان العصر الحاضر أنه يكابده من ضغط أى شكل من أشكال الحكم حتى ما كان منه شديد اليسر والتحرر ؟ ألا يدلنا ذلك على أن الشروط اللازمة للبراعة الفنية تخرج عن نطاق كفالة الحرية السياسية أو عدم كفالتها ، وأنه لا سبيل إلى قياس هذه البراعة بالوسائل الاجتماعية ؟ وما بالك بالأمثلة الأخرى التي توحى فيما يبدو بوجهة نظر مضادة كما هو حال الفن الكلاسيكي اليوناني الذي كاد لا يمت بصلة إلى السواد الأعظم من الشعب ، كما أنه لم يكن إلا على علاقة أوهى ما تكون بالنظام الديمقراطي وماذا عن « ديمقراطية » عصر النهضة الإيطالية ، التي لم تكن في الواقع من الديمقراطية في شيء ؟ أو الأمثلة الأخرى المستمدة من عصرنا الحاضر والتي تكشف عن موقف الجماهير من الفن .

وقد حملت إلينا الأنباء منذ فترة غير بعيدة أن شركة انجليزية قامت بنشر مجلد ضخم يضم شتى من اللوحات المستنسخة ، غنها وثمينها ، حتى لقد اجتمعت فيه نماذج للذوق الشعبي وأخرى أكثر تهذيبًا ، واختلطت به الصور الدينية والرسوم التوضيحية للقصاص والحكايات والمبدعات التصويرية الأصيلة . وقد طلب إلى المشترين الإشارة إلى الصور التي يفضلونها . وانتهى الأمر بأنه على الرغم من أن هؤلاء الذين طلب إليهم ذلك ، يعدون من المثقفين بدرجة ما بوصفهم مشترين للكتب ، وعلى الرغم من أن المستنسخات التي تدرج تحت بند « الفن الجيد » ، بلغت ثمانين بالمائة مما يكفل رجحان كفتها ، فإن الصور الست الأولى التي نالت غالبية الأصوات لم تضم سوى صورة واحدة فقط من الصور التي تقع ضمن هذه الفئة (١) .

(١) لم استطع الحصول على معلومات أوفر عن المجلد المذكور .

ولإذا نحن أخذنا هذا النوع من الاستجابة دليلا على أن الغالبية العظمى من الجمهور تناهض بشكل قاطع النوع الحيد من الفن ، وتؤثر الردىء منه ، أمكننا على الأقل أن نصوغ قانونا اجتماعيا يقرر العلاقة - وإن كانت علاقة عكسية - بين الكيفية الجمالية والرواج الشعبي . بيد أنه لا تظهر في هذه الحالة أدنى علامة تدل على وجود موقف ثابت تجاه الخاصة الجمالية . ولا شك في أن هناك على الدوام قدرا معينا من التوتر بين الكيفية الفنية والرواج الشعبي ، بل قد ينشب بينهما كما هو الحال مع الفن الحديث في الوقت الحاضر صراع سافر . والفن الذى يعتد به حقيقة هو ذلك الذى يخاطب من نالوا قسطا معينا من الثقافة ، وليس ذلك الذى يتجه إلى « الرجل الطبيعي » الذى قال به روسو ؛ فثمة شروط ثقافية ينبغى توافرها لفهم هذا الفن ، ومن ثم فلا مندوحة عن أن يكون رواجه الشعبي محدودا .

ومن ناحية أخرى فإن غير المثقفين لا يؤثرون بالضرورة ، الفن الردىء على الفن الحيد ؛ إلا أنهم يقيسون النجاح بمعايير مغايرة للمعايير الجمالية تماما ، فهم لا يستجيبون لما يعتبر رديئا أو جيدا من الناحية الفنية ، بل بما يؤثر على مجرى حياتهم بتأثيرات مطمئنة أو مقلقة ؛ فهم على أهبة الاستعداد لتقبل كل ما يتميز بقيمة فنية على شريطة أن يوفر لهم مطلبا حيويا من مطالب حياتهم ، بتصويره لرغباتهم وأوهامهم وأحلام يقظتهم ، وعلى أن يهدئ من روعهم ويعزز إحساسهم بالأمن . وعلى أية حال ، فلا ينبغى أن يفوتنا أن الغريب والشاذ والعسير ، من شأنه - لهذا السبب وليس لأى سبب آخر - أن يشيع الاضطراب والجزع في نفوس الجمهور غير المثقف .

ومن ذلك يتضح أن علم الاجتماع إنما يقصر عن تفسير العلاقات التى تربط بين الكيفية الفنية والرواج الشعبي ؛ أما المسائل المتعلقة بالأحوال المادية لإبداع الأعمال الفنية فلا تجد من علم الاجتماع إجابات شافية . ذلك أن علم الاجتماع يخضع لبعض القيود التى تنسحب على تلك العلوم كافة التى تأخذ بالمنهج التشويى فى دراسة الصور الثقافية ، وبخاصة علم النفس ، وهى قيود ناشئة عن هذا المنهج ذاته . وليس ببعيد فى واقع الأمر أن يغيب عن ناظره بين الحين والحين الأثر الفنى ، بصفته هذه ، فيحسبه سجلا لشيء أهم وأخطر من الأثر الفنى ذاته . فكما أن

العوامل التي يراها علم النفس ذات أثر حاسم في مضمار الإبداع الفني ليست هي دائماً العوامل ذات الأهمية الفنية البالغة في الأثر الفني ذاته ، فان معالم الأثر الفني أو المدرسة الفنية التي يعلق عليها علم الاجتماع أهمية بالغة ليست هي دائماً المعالم نفسها ذات الأهمية الجمالية . فالفنان الذي يعد من وجهة النظر الاجتماعية في الدرجة الثانية أو الثالثة قد يحتل مركزاً رئيسياً في إحدى الحركات الفنية ، فالتاريخ الاجتماعي للفن لا يقوم مقام تاريخ الفن أو يبطله ، والعكس بالعكس ؛ فكل منهما يصدر عن طائفة مختلفة من الحقائق والقيم . وإذا نحن نظرنا في التاريخ الاجتماعي للفن على هدى معايير تاريخ الفن وأحكامه ، لانقلبت الحقائق واحتلت موازينها ، ولنا أن نذكر في هذا الصدد أنه حتى بالنسبة لتاريخ الفن ذاته ، فانه يتخذ معايير مغايرة لأسس النقد الفني المجرد ، ومناقضة كذلك لمعايير التجربة الجمالية المباشرة كما قد يحسن بنا أن نشير أيضاً إلى أن الصراع يستخدم في الغالب بين كل من القيم التاريخية والقيم الجمالية . ومحال علينا أن ننذب وجهة النظر الاجتماعية في الفن إلا حين تزعم بأنها وجهة النظر المشروعة الوحيدة أو نخلط بين المغزى الاجتماعي للأثر الفني وقيمه الجمالية .

وإذا نحن طرحنا جانباً اختلاف وجهات النظر إلى الأثر الفني - الأمر الذي يسهل تداركه برغم ما يجر إليه من بلبلة واضطراب - فان المبحث الاجتماعي للفن يشارك غيره من المباحث العلمية التي تأخذ بالمنهج النقوي - كما في رأى هواة الفن - في مثلث آخر ، يتمثل في زعمه بأنه إنما يستخلص للآثار الفنية خصائص مميزة فريدة من مبحث آخر مقطوع الصلة بمبحثه ، أو من قضايا عامة لا شأن لها بوجهة النظر الفنية ، وإن أسوأ مثل على هذا الضرب من التعدي ، إنما يتمثل في أية محاولة للتدليل على خضوع الكيفية أو الموهبة الفنية للأحوال الاقتصادية .

وكم نسف في مقارعتنا هذه الحجة بقولنا فحسب إن قلة قليلة من السذج الدحاطيقين هي التي حاولت استخلاص الصور الروحية من الحقائق الاقتصادية على نحو مباشر ، وإن نشأة الأيديولوجيات إنما هي عملية تدريجية طويلة المدى بالغة التعقيد ، أبعد ما تكون عن تلك التي تتصورها المادية الساذجة . وكيفما كانت عليه الطريق المؤدية من أحوال اجتماعية بعينها إلى ابتداع قيم روحية من تعقيد ووعورة

وتناقض ، كما هو الحال مثلا مع الطريق المفضية من رأسالية الطبقة الهولندية المتوسطة إلى أعمال رمبراندت Rembrandt فسيجد المرء لزاما عليه في النهاية أن يقرر ما إذا كانت مثل هذه الأحوال لها صلة بالموضوع أو مقطوعة الصلة به . وقد يعمد المرء إلى المراوغة متحاشيا الوصول إلى قرار وأن يخوض في الحديث عن ثنائية الروح والمادة وجدليتهما وتفاعلهما وتكافلهما ، ولكنه محتم عليه أن يتخذ أحد سبيلين فاما أن يكون مثاليا وإما أن يكون واقعيا وعليه أن يتصدى لهذا السؤال : هل العبقرية منزلة من السماء أم أنها تتشكل هنا على الأرض ؟

وكيفما كان الرأى الذى سيقطع به فى مثل هذه المسألة الحاسمة فلن يتسقط تفسير عملية ترجمة الأحوال الاقتصادية إلى أيديولوجيات تفسير اكاملا ؛ فقد تتطوى عند هذه النقطة أو تلك على ثغرة أو طفرة . بيد أنه لا ينبغي أن يدخل فى روعنا أن عملية الانتقال وحدها من الأحوال المادية إلى الروحانيات تجربنا إلى طفرة من هذا القبيل فان كل انتقال من صورة ما روحية ، إلى صورة أخرى ، وكل تحول يطرأ على الطراز أو « المودة » ، وكل انهيار لتقليد قديم ونشأة لتقليد جديد ، وكل تأثير لفنان على آخر بل كل انحراف للفنان الواحد عن اتجاهه ، إنما هي تغيرات منفصلة غير قابلة للتفسير ، وكل تغيير إذا ما نظرنا إليه من الخارج رأيناه مفاجئا مستعصيا على الفهم بأدق معنى لهذه العبارة ، فالتغير التدريجى المستمر لا نعرفه إلا بالتجربة الذاتية الباطنة بمعنى أنه يتعذر تكوينه من المعطيات الموضوعية .

والطفرة الواقعة ما بين الماديات والروحانيات طفرة هائلة لا تحد ، ومع ذلك فاننا تقدم عليها فى نطاق حياتنا الاجتماعية بل داخل دائرة حياتنا الاقتصادية ذاتها . فأشد الاقتصاديات تخلفا إن هو إلا اقتصاد نظمه الإنسان وليس حالة طبيعية ؛ فنذ اللحظة التى نخلف فيها الطبيعة وراعنا ، يستحيل أن نلتقى بعدئذ بما هو ماضى صرف ؛ ونحن يقع فى روعنا أننا إنما نتحدث عن الأحوال المادية ، تكون القفزة إلى عالم التصورات الروحية قد وقعت بالفعل . وعلى ذلك فالشقة التى تفصل بين الأحداث الطبيعية وأشد نظم الاقتصاد إمعانا فى التخلف ، تفوق بشكل أو آخر تلك التى تفصل بين الاقتصاديات البدائية وأعلى الأجواء التى تحلق إليها الروح الإنسانية على الرغم من أن كل مرحلة من مراحل الطريق تتخللها الهوى السحيقة :

وأبرز النقائص التي تعنور المبحث الاجتماعي للفن مثلما تعنور التفسيرات
النشئية للبنى الروحية كافة إنما ترجع إلى محاولته تحليل موضوع تقوم طبيعته
أساسا على التركيب تحليلا يردّه إلى عناصر بسيطة ، نعم إن مهمة التفسير العلمي
تقتضى التبسيط وتحليل المركب إلى عناصره المكونة له ، والتي تدخل كذلك في غيره
من المركبات . ومثل هذا الإجراء لا يؤدي خارج ميدان الفن إلى الإضرار بأي
شيء يعتبر حقا من جوهر الموضوع (المبحث) ؛ بيد أنه حين يطبق على الفن فإنه
يؤدي إلى حذف الموضوع كما يظهر في تمامه ، على حين أن النظر إلى الموضوع هنا
في تمامه هو الأسلوب الوحيد الذي يمكن أن نعالجه به معالجة صحيحة . فإذا ما أسقط
المراء عن الأثر الفني — أو تجاهل عامدا — صفته التركيبية ، التي تتمثل في نسيج
أجزائه المتداخلة والتباس رموزه وتعدد أصواته ، والاعتماد المتبادل بين شكله
ومضمونه والتموجات التي لا تخضع لتحليل في معرض إيقاع النغم وتطنيبه ، فقل
السلام على أعظم ما يقدمه لنا الفن . وكيفما كان الحال فعلم الاجتماع ليس وحده
الخاسر في هذا المضمار ، فيتعين على أي معالجة علمية للفن أن تؤدي ثمن المعرفة التي
تجتنبها من وراء تقويض التجربة الجمالية المباشرة إلى غير رجعة . وقد كان الضياع
من نصيب مثل هذه التجربة الأصلية المباشرة ، حتى بالنسبة لأشد التحليلات
التاريخية حساسية ووعيا . غير أن ذلك كله لا يمكن بطبيعة الحال أن يتخذ ذريعة
لنقاط الضعف الخاصة التي يمنح إليها العالم الاجتماعي ، كما أنها لا تعفيه من واجب
تقويم وجهة نظره كلما وجد إلى ذلك سبيلا أو أن يكون على وعي بها وهذا أضعف
الإيمان .

والأثر الفني ليس فحسب مصدرا للتجربة الشخصية المركبة بل إنه ينطوي كذلك
على ضرب آخر من التعقيد لأنه مركز التقاء مسارات عليّة شتى . فهو يصدر عن
ثلاث على الأقل من الحالات المختلفة النوع ؛ نفسية واجتماعية ثم طرازية . والشخص
بوصفه كائنا نفسانيا ، لا يدخر لنفسه فحسب حرية الاختيار بين مختلف الإمكانيات
التي تميزها العلية الاجتماعية ، بل إنه ليخلق بنفسه دوما إمكانيات لا يرسمها له مجتمعه
بحال ، وإن كانت تخضع لقيود الأحوال الاجتماعية التي يعيش في ظلها . والشخص
المبدع يبتكر صورا جديدة للتعبير لا يجدها مجهزة له سلفا . أما ما يسلم به فأقرب

إلى الطابع السلبي منه إلى الطابع الإيجابي ؛ ألا وهو جملة ما لا يمكن تصوّره أو استشعاره أو التعبير عنه أو فهمه في تلك اللحظة التاريخية المعينة . ولا شك في أنه من المتعذر تعيين مثل هذه البقع العمياء لعصر من العصور إلا في زمن لاحق ، فالأحوال الراهنة تبدو دائماً فوضوية المظهر ، حتى لبيخل لنا أن بوسع الشخص أن يفعل بها ما يشاء . ثم لا يلبث المرء أن يقين أن ثمة قانوناً اجتماعياً قد صاغ الاختيارات الفردية بما يتفق مع اتجاه واحد بعينه . وعلى هذا النحو أيضاً يتضح لنا شيئاً فشيئاً خط طرازى معين تدرج تحته أساليب خاصة في التعبير كان يظن أنها قد صدرت عن اختيار حر . والحقيقة أن الاتجاهات الفنية تظهر دون شك وعلى نحو أوضح مما يبدو عليه الحال مع الاتجاهات الاجتماعية ذاتها ، بمظهر القواعد الموضوعية التي تفرض نفسها على الاختيارات الشخصية ، إذ لا نلبث أن نتبين باستدكارها ، أن الأشخاص ليسوا إلا ناقلين لهذه الاتجاهات الفنية التي لا تحمل استماتاً .

بيد أنه لا غناء لتاريخ الطرز عن أى من العلية النفسانية أو العلية الاجتماعية . فلن يتيسر لنا قط أن نعلل ، بناء على اعتبارات صورية طرازية محضة انقطاع خط للتطور الفني وإفساحه المجال لخط مناقض له تماماً بدلاً من أن يمتص في تحقيق مزيد من التقدم والانتشار . أى ، باختصار ، لماذا وقع التغير وقت أن وقع ؟ ومن غير الممكن التكهن « بندوة » أى خط للتطور بناء على المعايير الصورية ؛ إذ تنشب الثورة عندما لا يصبح في الإمكان تكييف طراز بعينه للتعبير عن روح العصر ، وهو أمر مرهون بالأحوال النفسانية والاجتماعية . ولا شك في أن تغير الطرز يتقرر اتجاهه من الداخل ، بيد أن ثمة دائماً عدة اتجاهات ممكنة . وعلى أى حال فانه يتعلو تحديد « لحظة التضيغ » في الاختيار قبل وقوعها . أو القول بأنها في مأمن مما هو في طي الغيب . ومن بين الظروف التي تحكم التغير ، نجى الأحوال الاجتماعية على الأرجح قبل سواها ، على أن من خطئ الرأي أن نحسب أن الأحوال الاجتماعية توفر للانقلاب الفني الصور التي يأخذها في التعبير عن نفسه ؛ فهذه الصور تعتبر نتاجاً للعوامل النفسانية والطرازية بقدر ما تعتبر نتاجاً للعوامل الاجتماعية . وإذا ما نحن

أخذنا في اعتبارنا العلية الاجتماعية ، بدا لنا علم النفس كما لو كان علم اجتماع أصابه
المسخ والجمود ، أما إذا وجهنا النظر شطر الدوافع النفسانية فسيظهر لنا علم الاجتماع
وكأنه يناهض متابعة الأحداث حتى أصولها الأولى في تركيب الروح الإنسانية .
وأما من وجهة النظر الطرازية فإن علم النفس وعلم الاجتماع يقعان في خطأ واحد إذ
يشقان ما هو وقف على الفن من دوافع مختلفة الطابع ، ويفسران الصور الفنية على
أسس لا تمت بصلة إلى « الصورة » والتحليل الوصفي هو الكفيل وحده بصون
واحدية الأثر الفني وتركيبه فهو مقضى عليه بالدمار لا محالة إزاء أية محاولة لتفسيره
تفسيرا برجماتيا سواء جاء هذا التفسير من الوجهة النشئية أو الغائية . ويستوى في
ذلك كل من علم النفس وتاريخ الفن وعلم الاجتماع .

وليس مرد ما نقف عليه غالبا من قصور النظرة الاجتماعية للفن ، فحسب ،
إلى منهج البحث الذى يشارك فيه علم الاجتماع كلا من علم النفس وتاريخ الفن ،
بل إنه ليرجع كذلك إلى تلك اللغة المتخلفة بعض الشيء التى يطبقها الباحث الاجتماعى
على عالم الفن ، ذلك الذى يتمايز فيما بينه تمايزا دقيقا ، وهى لغة تحتل مرتبة أدنى
إلى حد بعيد من تلك التى تحتلها اللغة الأكثر تهذبا ودقة والتى يصطنعها العالم
الاجتماعى أو مؤرخ الفن . إن المدركات التى يستعين بها عالم الاجتماع فى عمله تبدو
عاجزة عاجزا فاضحا عن مواجهة الإنتاج الفنى بكل ما ينطوى عليه من ثراء
وتلون . والمقولات التى تتحدث عن الفن « البلاطى » أو « البرجوازى » أو
« الرأسمالى » أو « المدنى » أو « التقليدى » أو « التحررى » إن هى إلا مقولات
محدودة نمطية وصارمة أيضا للغاية حتى إنها لتقصر عن أن تنى بحق الأثر الفنى من
الإجلال والتقدير . فان كلا من هذه المقولات تتضمن آراء وأهدافا فنية شتى حتى
إنها لا تنبئنا بالكثير مما يمت إلى موضوع بحثنا بصلة . فإلى الذى نكتشفه حقا فيما يتعلق
بالمشاكل الفنية التى كان على ميكلا انجلو أن يصطرع معها أو عما يختص بفردية
وسائله وأساليبه إذا لم يكن قد تناهى إلى علمنا شيء سوى كونه قد عاصر قرارات
المجمع المسكونى بترانت ، كما عاصر الواقعية السياسية المحدثة عندئذ ومولد النظام
الحديث فى الرأسمالية والحكم المطلق . ولعلنا نصبح أقدر ، إذا ما أحطنا علما

بكل ما سبق ، على تفهم حقيقة روحه البقلقة وفهم التحول الذى طرأ على فنه من حيث نزوعه نحو الصنعة ، بل قد ندرك أيضا علة ما يبدو على آثاره الفنية الأخيرة من استغلاق مذهل . ولكن هذه السبيل لن تهدينا إلى سبر أغوار عظمتة أو تفسير ماهية أهدافه المنقطعة النظر ، مثلما يتعذر علينا أن نستند فى تفسير عبقرية رمبراندت إلى تلك الأحوال الاجتماعية التى تمثلت فيها فى آن واحد ركيزة حياته الفنية ، والمعمل الذى قوض كيانه . وهنا نجد أنفسنا بازاء النقائص المحددة الواضحة للمنهج الاجتماعى .

ولكن هل هذه النقائص ، إن وجدت ، بذات بال ؟ وإذا ما ثبت أن علم الاجتماع عاجز عن أن يسبر أغوار فن رمبراندت ويهتدى إلى سره الأخير فهل معنى ذلك أن نضرب صفحا عن كل ما يمكن أن يقدمه علم الاجتماع لنا ؟ فهل يتحتم علينا على سبيل المثال أن نعرض عن تلمس الشروط الاجتماعية التى استوجبت قيام فنه ومن ثم الخصائص الطرازية التى تميزها عن فن الرسامين القلمنكيين المعاصرين وعلى رأسهم روبنز ؟ إننا بذلك نتجاهل الوسيلة الوحيدة التى لا وسيلة سواها لإلقاء الضوء على حقيقة مقضى عليها بأن تظل بغير ذلك مستغلقة على الأفهام وتتمثل فى نشأة طرازين فنيين جد مختلفين مثل فن الباروك القلمنكى والمذهب الطبيعى الهولندى وذلك فى وقت واحد تقريبا ، ومع قيام صلة جغرافية مباشرة بينهما ووجود أساس من تقاليد ثقافية متماثلة واشتراكهما فى تجربة سياسية طويلة ، وإن اختلفت الأحوال الاقتصادية والاجتماعية فيما بينهما اختلافا بينا . ما من شك فى أننا لا نجد هنا من تفسير لعظمة روبنز أو كشف لسر رمبراندت ، ولكن هل لنا من تفسير نشوئى لهذا الخلاف الطرازى غير ذلك التفسير الاجتماعى القائل بأن روبنز أخرج آثاره الفنية فى كنف مجتمع البلاط والأرستقراطية وأن رمبراندت أتى بمبدعاته فى نطاق عالمه البرجوازى الجانح إلى التأمل الباطنى ؟ أما القول بأن روبنز على خلاف رمبراندت قد نزع إلى إيطاليا وتشبع بروح فن الباروك الايطالى ، فذلك أقرب إلى كونه ذكر عرض من الأعراض منه إلى التفسير والتعليل . فلقد كان طراز التصنع هو الطراز السائد فى منتصف القرن سواء فى الأقاليم الشمالية أو الأقاليم الجنوبية ، كما أن الميول البروتستانتية ظهرت بادىء ذى بدء فى الجنوب

بمقدار ما ظهرت في الشمال . غير أنه قد توفّر في الفلاندرز من جراء الحكم
الأسباني حياة فخمة للبلاط وطبقة أرستقراطية تألف الظهور بين جماهير الشعب
ثم كنيسة مهيبة - أي كل ما لم يكن له وجود في هولندا البروتستانتية الوقورة التي
ردت الأسبان على أعقابهم . فقد ظهرت بها على التقبض من ذلك رأسالية
بورجوازية ، تتميز بالتححرر ولا تقيم وزنا كبيرا لاعتبارات الهيبة ومن ثم لا نجد
غضاضة في أن يعمل الفنانون وفق هواهم ثم يتصورون جوعا ما شاء لهم هواهم .
حقيقة أن مبراندت وروبنز فنانون فريدان لا نظير لهما بيد أنهما ليسا كذلك من
حيث طرازهما أو مصيرهما . فلا يمكن القول بأن شتى التقلبات أو التحولات
التي نتبينها في مجرى تطورها الفني وسيرة حياتهما معدومة النظير بحال من الأحوال ،
كما أنها لا تحدونا إلى أن نعزو اختلاف الطراز في فنيهما إلى مجرد مزاجهما الفردي
وعبقريتهما الشخصية .

وعلم الاجتماع لا يمتلك حجر الفلاسفة ولا يأتي بالمعجزات أو يحل المشكلات
جميعا . ومع ذلك فهو أكثر من مجرد مبحث فرعي بين عديد من المباحث . فكما
كان علم اللاهوت في العصور الوسطى والفلسفة في القرن السابع عشر والاقتصاد
في القرن الثامن عشر ، فعلم الاجتماع بالنسبة لوقتنا الحاضر يمثل علما محوريا تركز
حوله وجهة النظر إلى العالم برمتها والخاصة بهذا العصر . والتسليم بدعاوى علم
الاجتماع معناه الانتصار للتنظيم العقلي للحياة ومساندة الصراع ضد الأحكام الهوائية
المتبصرة . أما الفكرة التي من أجلها تبوأ علم الاجتماع هذا المركز الرئيسي فقد تمثلت
في اكتشاف الطابع الأيديولوجي للفكر ، ذلك الاكتشاف الذي اتخذ خلال المائة
السنة الماضية عدة أقنعة مختلفة ، والذي تبدى في فضح كل من نيتشه وفرويد للخداع
الذات بقدر ما تبدى في مذهب ماركس القائل بالمادية التاريخية . إن المطلب الوحيد
الذي يصر عليه هؤلاء المفكرون جميعا على اختلافهم هو أن يكون المرء على بينة من
دخيلة نفسه وعلى وعى بتلك الأحوال التي شكلت شخصيته وفكره وإرادته .
ويسعى علم الاجتماع إلى الكشف عن مقومات الفكر والإرادة التي تصدر عن المركز
الاجتماعي للفرد . وترجع الاعتراضات التي توجه إلى مثل هذا العلم في الغالب إلى
أن التقدير السليم لهذه العلاقات الاجتماعية لا يدخل في دائرة البحث النظري المحض ؛

ذلك أن الناس يميلون إلى التسليم بها أو إنكارها لاعتبارات أيديولوجية بعينها .
وكثيرون ممن يعمقون علم الاجتماع مقتنا شديدا يهولون من نقائصه كما يتغاضون عن
أحكامهم المسبقة . ويناهض البعض الآخر التفسير الاجتماعي لكل ما يدخل في عالم
الروح ، غير راغب في الإفلاخ عن توهم الصدق الأزلي للفكر ومصير الإنسان
الذي كتب عليه قبل بدء التاريخ . ومن ناحية أخرى فإن الفريق الذي يقبل علم
الاجتماع بوصفه مجرد وسيلة واحدة من الوسائل التي نبليغ بها غاية المعرفة وكما لها ،
ليس هناك ما يدعوه من جانب إلى التقليل من نقائص هذا العلم التي لا سبيل إلى
إنكارها أو أن يهون من جانب آخر من مدى إمكاناته التي لم تستغل بعد .

الفصل الثاني

المنهج الاجتماعي
أو فكرة الأيديولوجية في تاريخ الفن

الفصل الثاني

المنهج الاجتماعي

أو فكرة الأيديولوجية في تاريخ الفن

إن فكرة الأيديولوجية التي تفرعت عن فكرة « الشعور الزائف » تحمل كثيرا من النظائر المذهلة بينها وبين فكرة « التبرير العقلي » في نظرية التحليل النفسي : فالشخص « يبرر عقليا » مواقفه وأفكاره ومشاعره وأفعاله ، بمعنى أنه يحرص على أن يجعل لها تفسيرا مقبولا لا يتعارض مع ما تقول به المواصفات الاجتماعية . وعلى هذا النهج أيضا تؤول الفئات الاجتماعية ، على لسان من يمثلونها من الأفراد ، الوقائع الطبيعية والتاريخية ، بل إنهم يعللون آراءهم وتقويماتهم وفقا لاهتماماتهم المادية ورغبتهم في السلطة ثم لاعتبارات الهيبة والكرامة ، إلى غير ذلك من الأهداف الاجتماعية . وكما أن الشخص في محيط بواعثه وأهدافه يظل غافلا عن كونه يقوم بمثل هذا التبرير العقلي ، فإن أفراد الفئة الاجتماعية الواحدة يقصرون غالبا عن إدراك الحقيقة الماثلة في خضوع فكرهم للظروف المادية للحياة . ولو كان الأمر على خلاف ذلك لكان « الفكر المذهبي كله قد قضى عليه بالانهيار » على حد قول انجلز^(١) ويقطع بنا هذا التشبيه بنظرية التحليل النفسي خطوة أخرى . فكما أنه لا يتحتم على الشخص أن يبرر عقليا كل ما يصدر عنه من سلوك على اعتبار أن جانبنا كبيرا من أفكاره وأفعاله ومشاعره لا تقابل بالاعتراض من جانب المجتمع

Friedrich Engels : Ludwing Feuerbach and the Outcome of Classical (١)

German Philosophy, in Karl Marx and Friedrich Engels : Selected Works (1942), I, 417 ff Letter to Franz Mehring of July 14, 1893, ibid., pp. 388 ff.

أو أنه لا يقيم لها وزنا ، فإن المنتجات الثقافية للجاعات تشتمل على تصورات وتعليقات للحقيقة توصف بأنها « عديمة الضرر » أو « موضوعية » حيث لا تقوم ثمة علاقة مباشرة بينها وبين اهتمامات الجماعات المعنية كما لا تصطدم بمصالح أية جماعات أخرى . ومن ثم توصف القضايا الرياضية ونظريات العلوم الطبيعية في مجموعها بأنها موضوعية كما تخضع لقواعد يمكن اعتبارها معايير للحقيقة ثابتة لا تتغير ، وغير محدودة بزمان . بيد أن مجال مثل هذه القضايا الموضوعية محدود نسبيا ، ولئن أحس المرء بشيء من التردد في اعتبار تاريخ الرياضيات أو الميكانيكا ذिला ملحقا للتاريخ الاقتصادي فإن العلوم الطبيعية مثل علم الطب لا تعدم دون شك مظاهر الاعتماد على الظروف الاقتصادية الاجتماعية ، ومن ثم يتضح لنا أن المشكلات لا تخضع للاعتبارات الاجتماعية من حيث نشأتها فحسب بل وفي الاتجاه الذى تأخذه حلولها فى الغالب . ومن ناحية أخرى فإن العلوم الإنسانية وبخاصة فروع البحث التاريخي المختلفة تواجه بدورها العديد من المشكلات التى لا تمت بصلة أو تكاد إلى التفسير الأيديولوجي للمادة موضوع البحث ، أى أنها مشكلات يستند فى حلها أساسا على المعايير الموضوعية . وإذا ما نحن طرحنا المسائل التفصيلية جانبا ، فسوف يتضح لنا أن لكل بناية من البنايات الثقافية على اختلافها كالدين أو الفلسفة أو العلوم الطبيعية أو الفن « بعدها » المناسب الخاص الذى يبعدها عن منشأها الاجتماعى ، أى أنها تشكل سلسلة متعددة الحلقات تكشف عن « تشعب أيديولوجى » مطرد . وتبدأ هذه السلسلة بالعلوم الرياضية التى تكاد تكون محايدة من وجهة النظر الاجتماعية ، حيث إن قضاياها الخاصة لا تسمح إلا نادرا باستنتاج ما يدل على تاريخها أو مكانها أو ظروف نشأتها ، وتنتهى بالفن الذى يكاد يتعذر القول باشتاله على خصيصة محايدة واحدة من وجهة النظر التاريخية والاجتماعية . ويحتل الفن بين حلقات هذه السلسلة مكانا أشد ما يكون قربا إلى الواقع الاجتماعى وبعدا عما ينظر إليه عادة على أنه أفكار صادقة صدقا لا زمنيا (أزليا) . فهو — على الأقل — يتجه إلى الأهداف الاجتماعية على نحو أقل تحفظا وأشد صراحة ويتخذ سلاحا مذهبيا ، فى صورة تقرير أو دعاية ، بطريقة أوضح وأبرز مما هو الحال مع العلوم الموضوعية . وإن قال قائل إن الاتجاهات الاجتماعية التى يخدمها الفن قل أن تظهر سافرة دون مسحة

من التسامى والاستعلاء فردنا عليه أن ذلك من صميم الأسلوب الأيدلويوجى فى التعبير ، الذى لا يملك - إن أراد بلوغ مآربه - أن يدعو طفلا باسمه المباشر .

وفى هذه السلسلة التى تصل ما بين الفن والعلوم المضبوطة والرياضيات تتناسب الزيادة فى معدل ما يتوافر للبنىات الثقافية من استقلال تناسبا عكسيا مع بعدها عن التجربة المباشرة للشخص الحقيقى الذى لا فرق فى حياته النفسية بين الفكر والوجدان والتأمل والعمل والنظرية والتطبيق ، وهو ذلك الفرد الذى عرفه فلهلم دلتاي (كما نعلم) «بالإنسان التام» . وكلما تطابقت مادة الموضوع فى ميادين الإبداع الثقافى المختلفة مع الإنسان الحقيقى العيى تعذر النظر إلى مادة الموضوع هذه بوصفها شيئا لا شخصيا ولا تاريخيا ، وظهر أن فكرنا رهن باعتبارات اجتماعية ومذهبية . ولا ريب فى أن «الشعور بعامة» بوصفه مقابلا «للعلوم الطبيعية» وكذلك فكرة «دلتاي» عن «الإنسان التام» ليسا سوى مدركين «حديثين» ، لا يصلحان إلا أن يكونا «نمطين مثاليين» . «الشعور بعامة» المجرد اللا زمنى لا يتوافر فى صورته البحث حتى فى العمليات الرياضية ذاتها كما أن «الإنسان التام» البراء من كل أثر للتخصص لا يتبدى حتى فى تلك الآثار الفنية التى تقابل بالاستحسان الفورى على أوسع نطاق وأعمه ، ذلك أن تحقيق أى أثر فنى يستلزم قسطا معينا من التحيز والتوسط ، وذلك يعتبر بمثابة قيد على الدور الذى يلعبه الفرد الحى التام .

ولا نعدم عند ماركس وانجلز حديثا عن المسافات المتفاوتة بين مختلف البنيات الثقافية من جهة وأساسها الاقتصادى من جهة أخرى ، كما يذكر انجلز فى فقرة شهيرة من مؤلفه عن فويرباخ Feuerbach أن العلاقة البينية التى تربط بين الأفكار والأحوال المادية التى أنشأتها ، تزداد فى الأيدولوجيات العليا تعقيدا وغموضا من جراء الحلقات الوسطى . وهذه وجهة نظر سليمة فى جوهرها . فمضمون الفن والدين والفلسفة إنما هو أغنى ، كما أن بنيانه أشد فى عدم دلالة من ذلك الذى يختص بالعلوم الطبيعية والرياضيات . وهذا هو حاله أيضا حتى لو قورن بمضمون فكرتى القانون والدولة ، حيث تنعكس الأحوال الاقتصادية بطريق مباشر جدا أى بأسلوب لا يحمل القدر ذاته من التسامى والاستعلاء . ولكن الحقيقة الماثلة فى أن أحوال الملكية العقارية الخاصة بنظام اقتصادى معين ، تنعكس على

نصوص القانون والأنظمة السياسية الحارية بصورة أوضح مما هو الحال مع الاتجاهات المعاصرة للفلسفة أو الفن ، لا تعنى أن الفن والفلسفة أوفر حظا من الاستقلال عن الظروف المعيشية الفعلية من الفكر التشريعى أو السياسى . والواقع أنهما لا يفتان يستمدان وجودهما من الواقع الاجتماعى التاريخى المباشر إلى مدى أبعد مما يتحقق للقانون بشرائعه الموضوعية أو يتأق للدولة بمنظوماتها الثابتة . وربما اختفت إرهابات السببية الاجتماعية بالنسبة للفن والفلسفة وراء قناع ، ولكنها ليست بحال أقل فاعلية أو حسما مما تبدو عليه فى الميادين الثقافية الأخرى .

وعلى أية حال فإن مشكلة الأيديولوجية تتخذ فى ميدان الفن صورة مخالفة لتلك التى تتخذها فى العلوم الطبيعية ، ذلك أن فكرة الصدق فى الفن تختلف اختلافا بينا عن فكرة الصدق النظرى . فإن الأثر الفنى لا يكون « صوابا » أو « خطأ » على نحو ما تكون الحقيقة النظرية ؛ فلا يمكن أن يوصف (إن شئنا التحديد) بأنه حق أو باطل . فليس من الممكن تطبيق مدرك الصدق الثابت الأزلى فى مجال الفن إلا بعد تخففات مشددة خاصة ، ولا محل هناك للحديث عن الوعى الباطل فضلا عن الوعى السليم . وبعبارة أخرى ، فانه طالما أن الحقيقة ليست هى الهدف المنشود ، فمن العبث أن نتحدث عن الالتزام بها أو الهروب منها . فالفن متحيز أولا وأخيرا ، ولما كانت أية وجهة نظر لا تتخذ من الواقع موقفا معينا تعتبر عاطلة من كل ماهية فنية فإن مشكلة النسبية لا وجود لها فى محيط الفن . فكل وجه من وجوه الفن يمثل منظورا معينا ، حتى أنه لا يحق لنا أن ندمغ أى وجه منه بالبطلان إلا إذا كان منظورا على تناقض باطنى .

ومع ذلك فمن الخطأ أن ننكر على الفن كل حق له فى الوصول إلى الحقيقة أو أن ننكر عليه قدرته على الإسهام مساهمة قيمة فى زيادة معارفنا عن العالم والإنسان . ولعلنا لسنا فى حاجة إلى إيراد مزيد من الأدلة على أن الأعمال الأدبية إنما هى مصدر غنى للمعرفة ؛ ولا غرو فإن أجل الانتصارات التى حققتها البصيرة السيكلوجية والتى أصبحت فى متناول أيدينا قد صدرت عن أساطين كتاب الرواية والمسرح . بيد أنه ليس هناك من شك أيضا فى أن الفنون المراثية تسهم بالكثير فى سبيل توفير ركائز حياتنا فى هذا العالم . وتجدر الإشارة ، بطبيعة الحال ، إلى الفارق بين المعرفة

العلمية والتبثيل الفني ، وأن تؤكد على سبيل المثال أن الحديث عن الاتجاهات الطرازية في الفن أمر مشروع تماما ، ولكنه بالنسبة للعلم مظنة شك كبير^(١) . بيد أن عالم الاجتماع حقيق بأن يتوجس خيفة من التطرف في فصل الفن فصلا جذريا عن العلم . فان نظرة أى جيل إلى العالم أو إذا شئنا التحديد ، نظرة أية جماعة مستقلة بذاتها تاريخيا واجتماعيا ، تعتبر كلا لا يقبل التجزئة . وربما كانت تلك المحاولات الرامية إلى تحديد الميادين المختلفة التي تكشف فيها هذه النظرة إلى العالم عن نفسها محاولات مثمرة واعدة فيما يتعلق بفلسفة المعرفة ، غير أنها تبدو للعالم الاجتماعى أقرب إلى التمزيق الصارم العنيف للواقع الذى يقوم بدراسته . فالفلسفة والعلم والقانون والعادات والفنون إن هى فى نظره إلا وجوه مختلفة لموقف موحد من الواقع ؛ فان الناس يلتمسون فى كل هذه الصور جوابا عن سؤال واحد ويسعون إلى حل مشكلة واحدة بعينها ألا وهى كيف يحيون . ولا ينصب اهتمامهم فى النهاية على صياغة الحقائق العلمية أو إبداع الآثار الفنية أو حتى وضع السنن الخلقية ، إلا ليحققوا وجهة نظر إلى العالم صالحة للتطبيق ، ومبدأ للحياة يمكن الركون إليه والاهتداء به ، وهم على الدوام وأينا كانوا منكبون على مهمة واحدة وهى قهر غرابة الأشياء وغموضها .

ونحن إذ نشير إلى نصيب الفن فى تكوين وجهات النظر إلى العالم لا نعنى بذلك أن الفن مرتبط على الدوام بالحاجات العملية أو ننكر أن من سمات الفن المتميزة كونه على وجه التحديد متحررا من برائن الحقيقة الراهنة . وإذا ما جنح أحد إلى الإفراط فى توكيد الأحوال الواقعية للإنتاج الفنى ، فقد يحق لنا القول بأن لتطور الصور الطرازية منطقا باطنا يختص به . كما يكشف الفن عن روح من المثابرة والجد فى طلب حلول بعض مشكلاته الصورية ، وبوسعنا أن نتبين فى المراحل الطرازية كافة تقدما يتصف بالاطراد والاستمرار إلى حد بعيد نحو ذلك الهدف . ومع ذلك فقد قيل إن مثل هذا التطور الباطن لا يقع فحسب داخل المراحل التاريخية ذات الطرز الموحدة المتسقة فى أجزائها - أى تلك الحقب التى يظهر فيها على سبيل

Theodor Geiger : « Kritische Bemerkungen zum Begriffe der Ideologie », (١)
in Gegenwartsprobleme der Soziologie (A. Vierkandt zum 80 : Geburtstag, (1949), p. 143.

المثال تقدم مطرد نحو تصوير الطبيعة أو نحو التشكيل التجريدى - بل يحدث كذلك في حالة تلاحق الطرز المختلفة . ومن هذه الناحية تبدو العلاقة بين الطرز المتتابعة بعضها مع بعض على هيئة سؤال وجواب ، وموضوع ونقيض الموضوع . فقد قبل على سبيل المثال إن فن الباروك لم يكن تعبيرا عن أحوال اجتماعية تاريخية جديدة بل استمرارا « منطقيا » لفن عصر النهضة ، إذ يعتبر من ناحية حلا للمشكلات الصورية التي أقامتها آثار فناني عصر النهضة ونتيجة من ناحية أخرى لتناقض ما ، يرد كذلك إلى علاقة معينة بهؤلاء الفنانين . ونظرية « منطق التاريخ » هذه التي تؤكد الحتمية الباطنة لكل خطوة لاحقة في مسار التطور ، لها على الدوام سحر خاص في النفوس . ومع ذلك فلا محل لمنطق التاريخ هذا إلا حين ينحصر تطبيقه في اتجاه طرازى موحد معين . لكنه لا يلبث أن ينهار ، حين يصادف المراءى تغيرا في الطراز .

ولو فرض أن كان في مقدور المراءى أن يسلم بعلاقة الموضوع ونقيضه هذه بين الاتجاهات المتتالية بوصفها قاعدة عامة لتطور الطرز فلن يكون في مكتته قط أن يستند إلى الخصائص الصورية والباطنة في تعليل تحلى اتجاه معين عند نقطة بعينها عن مكانه لاتجاه مخالف . فالدافع على تغيير الطراز عادة ما يكون خارجى المصدر ومن ثم يعتبر حدثا عارضا من الناحية المنطقية . كما لا يمكن بحال اعتبار شعور التشبع والرغبة في التغيير بمثابة تعليل شاف لاختفاء طراز ما . ولا ريب في أن شهوة التغيير تلعب في الغالب دورا هاما في تاريخ الفن كما هو الحال في تاريخ « المودات » ؛ غير أنه من الميسور الوفاء بهذا المطلب إذا ما توافرت المواهب اللازمة ، وذلك دون الخروج عن إمكانات الطراز السائد . وكيفما كان الحال ، فإن تقادم العهد بثقافة اجتماعية راسخة يقترن برغبة متزايدة في تجديد الصور المرعية ثم مقاومة متزايدة في الغالب لأية محاولة تستهدف تعديلها . ويمكن القول بوجه عام إن ظهور جمهور جديد أمر ضرورى لتقويض دعائم أى تقليد فنى ثابت الجذور وإحداث تغيير جذرى في الأذواق . ومحال أن نغزو انحلال فن الروكوكو إلى علل باطنية ، مع ما اعتراه من تدهور حيث صار فنا مصقولا منمقا لا يثير كوامن النفس ، بل أن نرجعه أساسا إلى الفئحة الجديدة الرائجة للفن التي ظهرت خلال الحقبة الثورية . وقد ذهب فولفلين إلى القول بأن الدافع الخارجى يظهر واضحا متميزا في حالة

انتكاس طراز معين أكثر منه في معرض التقلبات التي تطرأ على مسار معين لتطور مطرد متواصل . والواقع أن ليس ثمة خلاف من حيث المبدأ بين هاتين المرحلتين أو الوجهين لهذه العملية الواحدة . فالمؤثرات الخارجية ليست بأطول باعا وأشد فعالية ، بل غاية ما في الأمر أنها تبدو أوضح ما تكون في حالة انقطاع التطور . فالنظرة المدققة الفاحصة تكشف لنا عن أن العوامل الخارجية تعمل عملها على الدوام سواء حدث تغير في الطراز أو لم يحدث . فالوقائع الاجتماعية – ويطلق عليها فولفيلين « الأحوال الخارجية » ^(١) – تلعب دائما الدور عينه في التأثير على عملية اختيار الصورة ، فان كل عملية تشكيل تتطلب اختيارا للشكل . إذ يبرز في كل لحظة من لحظات التطور ذلك السؤال الذي يدور حول ما عسى أن يفعله المرء وكذا الموقف الذي ينبغي أن يتخذه حيال الإمكانيات الراهنة ، وهو سؤال مفتوح يتطلب منا أن نجيب عليه من جديد في كل مرة . فقد يقابل المرء بالإيجاب أو النفي الموقف الذي يتخذه غيره والذي كان يصطنعه هو ذاته حتى تلك اللحظة ؛ والقبول ليس بأكثر آلية من الرفض أو أقل خضوعا للإرادة . وإن قرار مشايعة تقليد مرعى لا يقل فيما يتطلبه في الغالب من حزم وفي كونه نتاج عملية جدلية ملؤها الصراع وفي خضوعه لظروفه الخارجية والداخلية الخاصة ، عن قرار تغيير هذا التقليد . فان المحاولة الرامية ، مثلا ، إلى استئصال موجة تتجه إلى الأخذ بالمذهب الطبيعي أكثر فأكثر لا تتطلب دوافع محرّكة مغايرة لتلك التي تستلزمها الرغبة المضادة في العمل على النهوض بهذا المذهب الطبيعي ودفع عجلته . ويجد المرء نفسه على الدوام حيال هذه الأسئلة عنها : ألا يزال الطراز المعمول به صالحا لأن يتخذ هاديا للحياة في عالم مغاير؟ ألا يزال قادرا على التأثير والإقناع وتوفير حوافز العمل ؟ ألا يزال سلاحا ملائما للصراع من أجل البقاء ؟ هل كشف لنا عما ينبغي أن يكون ظاهرا وحجب عنا ما ينبغي أن يكون خافيا ؟

إن الفنان لا يسائل نفسه قط عن ذلك بكل هذه الألفاظ . كما أنه قل أن يجيب عنها بطريقة شعورية واعية أو مباشرة ، فضلا عن أنه لا يواجه بهذه الأسئلة من جانب أية هيئات اجتماعية معينة . أما خطأ فولفيلين وافتقاره إلى الحس الاجتماعي

وما يراه في التاريخ من مدرك منطقي تجريدي فيرجع في المقام الأول إلى تفرقة الجذرية البالغة الصرامة بين التأثير الخارجى والمنطق الباطن ، ويكاد يكون هذا الخطأ الاستدلالي الذى وقع فيه فولفيلين مثلاً مأثوراً عاماً ، فان ثمة عجزاً مائلاً عن السببية الاجتماعية يكمن وراء ما نلمسه فى الغالب من جهل بالمناهج الاجتماعية ولا سيما ما نراه من انحراف فى تفسير مذهب المادية التاريخية . فالفلسفة المادية للتاريخ بمذهبها القائل بالطبيعة الأيديولوجية للفكر تقوم فى جوهرها على أساس من المبدأ الذى يقضى بارتباط المواقف الروحية منذ البداية بأحوال الإنتاج وبأنها تدور فى نطاق المصالح والغايات والمطامع التى تختص بهذه الأحوال ؛ وليس المقصود أنها تسير عمداً الأحوال الاقتصادية الاجتماعية خضوعاً لمؤثرات خارجية لاحقة .

والمثل اللاتينى القائل *عش أولاً ثم تفلسف* *Primum vivere, deinde philosophari* إنما هو حقيقة لا يحتاج المرء لإدراكها إلى نظرية تقول بالمادية التاريخية أو إلى أى مذهب فكري . ومن الغريب أنه حتى من كانوا على دربة ودراية بهذا الميدان من المفكرين ، يصورون اعتماد الفن على الأحوال الاقتصادية فى صورة علاقة خارجية محضة . ولقد ذهب الأمر إلى أن مفكراً من طراز ماكس شيلر *Max Scheler* قد تردى فى هذا الأسلوب من التفكير عندما تحدث عن الأحوال المادية للإبداع الفنى . فنقرأ لديه « إن رفاثيل فى حاجة إلى فرشاة ألوان ، غير أن فكره وخياله يعجزان عن توفيرها له ، ومحم عليه أن يجد الأنصار من أصحاب السلطان السياسى الكبير حتى ينوطوا به ثمجيد المثل التى يعتقونها ، وهو غير مستطيع أن يكشف عن عبقرية، بغير هؤلاء^(١) . ومما يدعو إلى الدهشة أن عالماً اجتماعياً من طبقة شيلر يقصر عن تبين الحقيقة الماثلة فى أن الفنان يشيد « بمثل » أوليائه الفعليين والكامنين وأن طابع الحتمية فى الفكر المذهبي - إذا كان فى الحق حتمياً - يجبر الرسام على إبراز أفكار الطبقات المثقفة السائدة وأهدافها حتى ولو لم يكن له من ولى أو نصير أو رغم افتقاره على الأرجح إلى الأولياء اللاتقيين أو الفئات الاجتماعية البارزة التى يحس حقاً بأنه على وفاق ووثام معها . وأولى بنا أن نعجب من القصور عن إدراك ذلك عندما نعلم أن انجلز فى أطروحته عن « انتصار الواقعية » وطبيعة منهج بلزاك لم يدع

مجالا للشك في المعنى المقصود بالأيدولوجية في الفن^(١) . وإن المرء ليميل بطبيعة الحال إلى الاعتقاد بأنه كان من الميسور إدراك أن الفنان ليس بحاجة إلى أن يكون على وعى بالأفكار الاجتماعية التي يعرب عنها وأنه قد يحس بمقدار ما يتيح له وعيه بمناهضته للأفكار والمثل التي يحاول تصويرها أو تبريرها بل وتمجيدها بأعماله. لقد كان بلزاك كما هو معروف من أشياع النظام الملكي الاستبدادى ولتحمسين للكنيسة الكاثوليكية وللاستقراطية الفرنسية ولكن ذلك لم يمنعه من أن يديج أبلغ دفاع عن البرجوازية .

وعرب الفن عن الأهداف الاجتماعية بأسلوبين مختلفين . ففي إمكانه أن يضع مضمونه الاجتماعى في صورة مجاهرة صريحة ؛ كما في الاعترافات بالعقائد ، وفي التصريح بالمذاهب والدعايات المباشرة ، أو قد يتخذ المضمون الاجتماعى صورة لا تتجاوز حدود التضمين ، بمعنى اقتراض وجود وجهة نظر معينة متضمنة في الآثار الفنية التي تبدو غفلا من أية دلالة اجتماعية ، فقد يخدم في سفور قضية بعينها أو يكون مطية لمذهب فكرى لا شعورى وغير معترف به . وعندئذ يكون المتحدث مدركا إدراكا شعوريا للمضمون الاجتماعى لعقيدة محددة أو رسالة صريحة ، فيجد ذلك من السامع القبول أو الرفض الواعين ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فقد يكون الدافع الاجتماعى الكامن وراء تصريح شخصى دافعا لا شعوريا يعمل عمله دون أن يفتن الناس إليه ، وكلما كان التعبير عنه لا شعوريا ، وكلما بدا كما لو كان لا يهدف عن وعى إلى طلب الاستحسان والقبول تحقق له قدر أعظم من الفاعلية وبعد الأثر .

والفن الذى يساق في سفور إلى خدمة قضية بعينها أدعى في الغالب إلى إثارة النفور على حين أن الأيدولوجية المقنعة لا تصادف مقاومة . ومسرحيات ديدرو وليسنج وابسن وشو ، من المسرحيات الهادفة السافرة ، فلا تقرأ الرسالة التي يسعون إلى ترويجها فيما بين السطور كما هو الحال مع المعانى التي قصد إليها كل من سوفوكليس وشكسبير وكورنى ، وهي ليست مغلفة بأية أيدولوجية ولكنها لاتقنع إلا من كان بالفعل أقرب إلى الاقتناع بها . والأسلوب غير المباشر في التعبير

Engels : Letter to Miss Harkness, in Mark and Engels : Literature (١)
and Art, pp : 42-3.

الأيدولوجى فى محيط الفن ليس بأكثر فعالية فحسب بل يعتبر من الناحية التاريخية أشد إفصاحا وكشفا ، ولا غرو فوجهة النظر الاجتماعية لا تعتمد فى الواقع إلى ابتكار طراز بعينه إلا إذا سد عليها طريق التعبير المباشر . والتعبير المباشر عن وجهة نظر اجتماعية إنما يتفق ومعظم الصور الطرازية المختلفة ، ذلك أن مضمون الأفكار يفرض فى هذه الحالة على بناء صورى معين دون أن يستلزم الأمر اتخاذ هذا المضمون لأشكال تعبيرية جديدة . ولنا لنقف عند ديدرو وليسنج وشو على صور مختلفة من المذهب التحررى يعبر عنها بثلاثة أساليب متباينة . على حين أن أساليب سوفوكليس وشكسبير وكورنى إنما هى تعبيرات عن مواقف اجتماعية وسياسية شتى . فى الحالة الأولى يتخذ المنهج الاجتماعى موقفا استقلاليا تجريديا إزاء الصورة الفنية ، وفى الحالة الثانية يتجسد هذا الموقف فى الصورة الطرازية المناسبة . وغنى عن البيان أن ترجمة وجهة نظر اجتماعية خاصة إلى طراز معين يتطلب حيلة مغلوبة تماما لتلك التى تكفى للتعبير المباشر عنها فى برنامج أو بيان سياسى ، فالفنان باعتباره داعية من دعاة طراز بعينه ليس مجرد بوق من أبواق المجتمع كما لا يمكن تفسير وظيفته بوصفه ممثلا لفئة اجتماعية معينة من الناحية السيكلوجية وحدها ، فلا سبيل إلى فهمها إلا بالبحث فى طبيعة العلاقات التى هى موضوع نظرية المادية التاريخية.

والمادية التاريخية ليست بنظرية سيكلوجية ، إذ إنها لا تستمد مذاهبها الفكرية من دوافع الأشخاص وحوافزهم بل تستقيها من الظروف الموضوعية التى تعمل عملها فى الغالب دون وعى من المشاركين فيها وقد تتعارض فى أحيان غير نادرة مع مقاصدهم . والحديث عن « الاهتمامات » فى هذا الصدد لا محل له إذ لا يمكن القول بحال إن أفكار الناس ومشاعرهم وأفعالهم تتفق على الدوام مع ما يمكن أن نشير إليه ، من الناحية السيكلوجية . بلفظة « الاهتمامات » . فهم يفكرون بوجه عام ويتصرفون بما يتفق ووعى طبقى خاص يهدف أساسا إلى الحفاظ على طبقة بعينها وإن قلّ أن يُعترف بذلك . ويتوقف تفكير المفكرين الأفراد على هذا الوعى ولو أن الوحدة الجماعية التى تجمع كلمتهم لا تمثل دوما الطبقة الاجتماعية التى انحدروا منها ، وعلى الرغم من أنهم لا يفتنون على الدوام إلى وضعهم الطبقي . فمثلا قد تكون الدوافع ، التى تحدد المرء إلى التطوع فى حرب معينة نابعة — من وجهة

النظر الذاتية — من نبع مثالى بحث ، ومع ذلك فلا يستبعد فحسب أن تكون الحرب خاضعة لعوامل اقتصادية بل قد تكمن وراء الحوافز المثالية للمنطوع عوامل لا شعورية ذات طابع مادى نفعى طبقى . وليس الوعى الطبقي من قبيل الحقائق السيكلوجية ، إذ هو لا يتحقق إلا بالقدر الذى يتفق فيه سلوك الأفراد الفعلى مع وضعهم الاجتماعى . وإلى الحد الذى يجد فيه الوعى الطبقي وسائل التعبير عنه ، يجوز لنا أن نتحدث (بلغة الرومانسين) عن المقاصد العليا للجماعة ، أو أن نلجأ إلى الرطانة الهيجلية فنقول بوجود نوع من « الدهاء » . وهو فى هذه الحالة دهاء الصراع الطبقي . وإن شئنا أن نتحدث بأسلوب أقل إمعانا فى الرومانسية والتأمل ، قلنا إن ذلك معناه أن أفكار الناس إنما تخضع لتأثير وضعهم الاجتماعى أكثر مما تخضع لخيلاتهم أو لتأملاتهم الشعورية حول وضعهم ، على الرغم من أنه من المفروض أن الأحوال الاجتماعية الحارية لا تمارس نشاطها إلا من خلال الحوافز النفسانية ، أو كما أعرب انجلز عن ذلك بقوله : « إن ما يحفز الناس على العمل لا بد أن يأخذ طريقه من خلال عقولهم » (١) .

أما أنصع حجة ، كما يبدو للوهلة الأولى ، توجه ضد مبدأ الأخذ بالعوامل الأيديولوجية فى تاريخ الفن فتصدر عن الملاحظة الماثلة فى أن الخصائص الطرازية الواحدة لا تبدو فى الغالب متزامنة بالنسبة للفنون المختلفة ، وأنه قد يطول أمد طراز بعينه فى فرع من فروع الفن عنه فى فرع آخر ، وأن فرعا معينا قد يبدو متخلفا عن الركب بدلا من أن يواكبه . وهكذا نجد أن طراز الباروك فى الموسيقى ظل مزدهرا حتى أواسط القرن الثامن عشر أى إلى وفاة باخ ، على حين أن فن الركوكو كان قد بلغ أوجه بالفعل فى الفنون المرئية . وإن ذهب قائل إلى الحاجة بأن الأحوال الاجتماعية المماثلة لا تتمخض عن نتائج مشابهة فى مجالات الفن والثقافة كافة ، فن الواضح إذن أن ليس ثمة مبرر للحديث عن أية عوامل أيديولوجية أو قوانين اجتماعية وأن الحركات الفنية براء من تأثير العلية الاجتماعية .

وحل هذه الصعوبة الظاهرة واضح . ففى أية مرحلة حضارية قطعت شوطا لا بأس به من التقدم لا تظهر الأحوال الاجتماعية قط متناسقة موحدة تماما بمعنى

أنها لا تقدم لنا موقفاً متاثلاً في مختلف الميادين الفنية والثقافية . ففي النصف الأول من القرن الثامن عشر كان تأثير الفئات الوسطى من الطبقة البرجوازية على فنون التصوير والأدب أقوى إلى حد بعيد منه على الموسيقى . وكانت هذه الفئات تمثل قطاعاً عريضاً النفوذ من المستهلكين في ميادين الأدب والتصوير ، على حين ظلت السيادة في مجال الموسيقى معقودة على الذوق الخاص بسلطات البلاط والكنيسة . وكانت المنظمات التي تضطلع في ميدان الموسيقى بمثل ما يضطلع به ناشرو الكتب ومقيموا المعارض الفنية ، أى المنظمات التجارية التي تختص بالحفلات الموسيقية التي تخاطب جمهور الطبقة المتوسطة ، لا تزال بعد في المهد . والحقيقة أن ثمة صراعاً مشابهاً قد تخلل على الدوام مراحل تاريخ الثقافة الغربية كافة ونشب بين الفنون المرئية والصور الأدبية ، وكان مرده إلى تمايز فئات الجماهير المعنية . ولأسباب لا تخفى على أحد نلاحظ أن دائرة المستهلكين للصور والمنحوتات وفنون المعمار بطبيعة الحال إنما هي أضيق من دائرة المستهلكين للأدب ، ليس معنى ذلك أن التعبير الطرازي قد ينشأ على الدوام بين أحضان الأدب ، فإن الأدب لا يأخذ مكان الصدارة إلا عندما تتبوأ الطبقة البرجوازية مركز الزعامة في المجتمع ، ولم يحدث ذلك إلا في عصر الاستنارة والثورة الفرنسية ووقت أن اصطبغ جمهور القراء في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بالطابع الديمقراطي . ومن الواضح أن ذلك المركز البارز السامق الذي احتله الأدب في تاريخ تطور الطرز المختلفة ، كما صارت إليه حال الموسيقى في زمن لاحق ، قد نجم عن انقلاب وقع في سوق الفن .

ومن غير المعقول تطبيق فكرة الأيديولوجية إلا فيما يتعلق بفئة اجتماعية معينة . فمن العبث في نظر علم الاجتماع أن نتحدث عن أيديولوجية عصر تاريخي دون محاولة التفرقة بين الطبقات أو الجماعات . فلن يزيد الأمر عن التسجيل المجرد للتسلسل التاريخي ما لم نأخذ في اعتبارنا ربط الظواهر الأيديولوجية بوحدات اجتماعية معينة ، ففي هذه الحالة وحدها يكون في استطاعتنا أن نضع مفهومًا أيديولوجيًا اجتماعيًا نافعا . ولا تتضمن أية حقبة متقدمة تاريخيًا مذهباً فكرياً واحداً بل عدة مذاهب ، مثلما لا تشتمل على فن واحد بل عدة فنون ، أو كما يظهر من قيام عدة اتجاهات فنية مميزة تتفق وتختلف الطبقات الاجتماعية ذات النفوذ .

ولا يغير ذلك من الحقيقة الماثلة في أن السيادة في أمة مرحلة تاريخية تعقد لطبقة واحدة ، غير أن هذا الأمر يذكرنا بأن مثل هذه السيادة لا تعدم تحدى الحصوم والمتنافسين في عالم الحقائق الروحية ، شأنها في ذلك شأن السيادة في مضمار الاقتصاد والسياسة . والغالب أن القوى الإنتاجية الجديدة تكشف عن نفسها بادية ذى بدء في صورة « أفكار جديدة » تجر في محيط الفكر إلى صراعات جدلية لا يظهر أثرها على النظام الاقتصادي إلا في زمن لاحق ؛ وكل ذلك لا يدحض وجهة نظر ماركس وإنجلز في أن هذه الأفكار الجديدة ليست إلا دليلا على « أن عناصر مجتمع جديد قد انبثقت داخل المجتمع البائد^(١) » . والحقيقة أننا كثيرا ما نصادف مواقف تبدو فيها الاتجاهات الروحية مختلطة مضطربة تتفشى فيها الاعتراضات الراسخة العميقة الجذور بشكل أوضح مما يظهر في الاتجاهات الاقتصادية ، وهى مواقف تظهر فيها الطبقة الحاكمة — كما كان الحال في عصر الاستنارة على سبيل المثال — منقسمة روحيا إلى معسكرين معادين على حين أنها تظل في المجال الاقتصادي محتفظة بمظهر الوحدة .

ولا شك في أن تباين البنية الجماهيرية ليس هو العلة الوحيدة للتفاوت الذى نلاحظه في سرعات التغيير بالنسبة للفنون المختلفة ، فإن القواعد الصورية التقليدية التى تقن لمناهج التمثيل وترسم القيود لما يسمح بتمثيله تفاوت لدى فروع الفن المختلفة شدة وصرامة ، ومن ثم تفاوت في مدى مقاومتها لأثر الأحوال الاجتماعية الحارية عليها . فاذا نظرنا في صورة فنية معينة كموسيقى الكنائس حيث يخضع الإنتاج لتقاليد على شئ من الصرامة ويؤدى وظائف محددة ثابتة ، وحيث ينتمى العازفون في الغالب إلى جماعة مهنية محدودة العدد ، وحيث يبدو الطلب على التجديد بطبيعة الحال أضعف منه في مجالات أخرى ، فسوف يتضح لنا أن معدل التغير سيكون بطيئا نسبيا ، كما أن صورته الطرازية لن تحمل طابعاً أيديولوجياً واضحاً وضوحه في غير ذلك من الميادين ، هذا ما لم نعتبر مبدأ التقليد في حد ذاته عرضاً أيديولوجياً ، كما هو حاله في الواقع على معنى من المعانى ، ولكن التقاليد كافة تعتبر في معرض

تكوين أيديولوجيات جديدة ، من عوامل القصور الذاتي ، كما أشار كل من ماركس وإنجلز ، فيقول ماركس إن « تقاليد جميع الأجيال المنصرمة تثقل على عقول الأحياء » (١). كما يتحدث إنجلز عن التقاليد مستصوباً لها وإن بدا في حديثه شيء من الفزع حين يقول إن التقليد « قوة حافظة هائلة في المجالات الأيديولوجية كافة » .

وإن التقاليد لتدين بوجودها للحقيقة الماثلة في أن البنيات الثقافية يمتد بها ركب الحياة إلى ما بعد انقضاء الأحوال الإجتماعية والتاريخية التي نشأت في ظلها ، كما أن بوسعها مواصلة العيش غفلاً من هذه الجذور بطبيعة الحال . وثمة علاقة واضحة بين العوامل المتغيرة والعوامل الثابتة ؛ لَحَظَ ماركس طابعها الممكن لأول مرة فيما يبدو عندما عرض للتجربة الفنية . وإنما لغنية عن البيان تلك الفقرة التي جاءت في مقدمته لكتاب « في نقد الاقتصاد السياسي » والتي تحدث فيها عن صعوبة تعليل الأثر الذي خلفته الملاحم اليونانية على أجيال عاشت في عالم يختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذي عاشه هومر . وهنا وقع ماركس على الاختلاف القائم بين نشأة الصورة الفنية وصدقها ، دون أن يكون في استطاعته مع ذلك صياغة المشكلة على وجه الدقة . ولم يخطر له على بال أنه حيال خاصة مميزة لصور الأنشطة الروحية كافة ، أي أنه إزاء المشكلة الأساسية وأعضل المشكلات جميعاً التي ينطوى عليها مبدأ الأيديولوجية وهي أن ذلك الذي يدعى بالبناء الفوقي يتمتع بصدق خاص به وأن للبنيات الروحية القدرة والميل كذلك إلى الإفلات من أصولها وشق طريقها الخاص . أي أنها بتعبير آخر ، تتحول إلى أصول تنبثق عنها بنات جديدة وتتطور وفق قوانين باطنة تنفرد بها ثم تستحوذ على قيمة خاصة بها وتتمتع بما يزيد على مجرد الصديق العارض الزائل . ولا شك في أن هذه الظاهرة التي تتمثل في التحول التدريجي للبنات الثقافية التي كانت زمناً ما بمثابة أسلحة وأدوات ووسائل حيوية تستغل في السيطرة على الطبيعة وفي تنظيم المجتمع إلى صور محددة عطل من القوى الإيجابية حتى ينتهى بها الأمر إلى التصلب والجمود ، قريية الشبه بعملية .

Marx : « The Eighteenth Brumaire of Louis Bornaparte ». in Selected (١)
Works, II, 311 ff.

«التجسيم» Verdinglichung التي وقع عليها ماركس ووصفها وصفاً نابضاً حياً . فان
البنائات الروحية باستقلالها وذاتيتها واستعلائها وقيمها الشكلية اللاتاريخية إنما تبدو لنا
في صورة «قوى طبيعية غريبة» وهذه هي العبارة التي وصف بها ماركس منظمات
المجتمع الرأسمالي ، بل إننا نستشعر هذا الطابع الغريب في الفن ذاته الذي يعد أبرز
صور التعبير الإنسانية قاطبة كلما نظرنا إلى الفن بوصفه صوراً وأشكالاً مجردة .
وحقيق بالأثر الفني ، حين ننظر إليه على اعتبار أنه إنتاج صوري محض أو مجرد
لعب بالخطوط والألوان أو تجسيم لقيم أزلية مبتورة العلاقة بكل ما يتصل بالتاريخ
أو المجتمع ، أقول إنه حقيق بالأثر الفني عندئذ أن يفقد علاقته الحيوية بالفنان
فضلاً عما يحمله من مغزى إنساني كذلك للمتماثل له . وإن عملية إقامة قيم لا زمنية
ولا شخصية أو فرضها لتبدو في محيط الفن بوجه خاص كما لو كانت تحمل شيئاً
من «عبادة التمام» التي عدها ماركس جوهر عملية التجسيم . وإذا نحن استننا هذه
القيم التجريدية وحددنا لها الملكات الذهنية المتميزة التي تقترن بها فلا بد أن نتحطم
في النهاية وحدة العالم الروحي التي لحظها فلاسفة التاريخ الرومانسيون فيما يدعى
بالثقافات العضوية التي تتميز بنظرتها الشاملة للعالم وبنموها الطبيعي . وقد ذهب
ماركس ذاته إلى وصف انحلال هذه الحالة الطبيعية في عبارات رومانسية بعض
الشيء بحيث جعلها تتفق زمنياً ومطلع النظام الرأسمالي الحديث « كخاتمة للبراءة
الإنسانية » . إن بشارته النبوية بدعواها الرئيسية القائلة « بالإلثم المطلق » للعصر
الرأسمالي وتبشيرها بانبلاج عصر المجتمعات الذي يشهد زوال النظام الطبقي تدرج
دون شك تحت باب التراث الرومانسي .

والحقيقة أن تشكيل القوى والمنجزات الروحية واختراع « العلم البحت »
وابتداع مبدأ « الفن للفن » إن هي إلا نتاج للرأسمالية الحديثة يقف على قدم المساواة
مع تلك الصبغة التجارية التي تصطنع بها المنتجات الصناعية . لقد بدأت هذه
العملية في القرن السابع قبل الميلاد في بلاد أيونيا كما أنها ارتبطت دون شك بحركة
الاستعمار اليوناني^(١) . فلسنا نجد أنفسنا هنا بازاء نظرة إلى العلم جديدة كل الجدة

وبعيدة عن الطابع البرجماني فحسب بل كذلك إزاء فكرة مستحدثة تماماً حول الفن الذي قد تخطى مرحلة السحر واستحضار الأرواح ورفع القرايين والندور أو صور الدعاية البحتة ، تخطاها إلى السعى في سبيل تحقيق الجمال من أجل الجمال وحده . وكما يبرز في المعرفة التي توجه إلى أهداف عملية بحثية اتجاه إلى « التحقيق » المنزه عن الغرض بعض الشيء فكذلك تصدر شيئاً فشيئاً عن الفن — بوصفه وسيلة لاستدرا عطف الآلهة والأرواح والولاء — الصورة التجريدية الخالصة التي ليس لها من هدف . وما من شك في أن مثل هذا التطور صعب اتصال اليونانيين بالشعوب الأجنبية ، واقتربوا باكتشافهم لنسبية القيم واختلافها مما جر إلى انحلال حكمتهم القديمة ، أو تلك الوحدة غير المتمايزة الأجزاء إن في قليل أو كثير ، والتي يكاد يكون من المتعذر أن نتبين فيها ما يميز الدين أو العلم أو الفن أحدها عن الآخر . أما عملية التشكيل الصوري لقروح الثقافة والفصل بينها فقد ظهرت مع الطلائع المعاصرة للاقتصاد النقدي ، ولعل في الإمكان تحليلها بعض الشيء استناداً إلى الفكرة القائلة بأن استخدام الوسائل التجريدية في التبادل من شأنه أن يدعم قابلية التكيف الذهني والقدرة على التجريد^(١) بيد أنه ليس ثمة علاقة بين كل ذلك وظهور النظام الرأسمالي الحديث .

وعلى الرغم من أن هذه العملية التي سارت قديماً منذ ذلك التاريخ فصاعداً دون انقطاع تقريباً وهي العملية التي قامت بالفصل المطرد بين الميادين الثقافية مما كان من شأنه أن يستقل الفن بذاته استقلالاً متزايداً ، فإننا لا نقع في أية مرحلة من مراحل تاريخ الفن بل في أي عصر من العصور التي بلغت غاية التطرف في النزعة الجمالية والصورية ، على تطور فني مستقل استقلالاً تاماً عن الظروف الاقتصادية والاجتماعية المعاصرة له . فالمبدعات الفنية إنما هي أوثق صلة إلى حد بعيد بالعصور التي نشأت فيها ، منها بفكرة الفن بعامة أو تاريخ الفن بوصفه عملية موحدة . فلا ترتبط آثار مختلف الفنانين بأي هدف أو معيار مشترك . وما من أثر يعتبر امتداداً لآخر أو مكمل له ، فإن كل أثر فني يبدأ من نقطة البداية ويسعى

إلى بلوغ هدفه بكل ما وسعه من جهد . والواقع أن ليس ثمة تقدم فى الفن ، فالآثار المتأخرة لا تحمل بالضرورة قيمة أكبر من الآثار المتقدمة كما أنه ليس ثمة وجه للمقارنة فى الواقع بين الآثار الفنية بعضها ببعض ، وهذا هو ما يجعل الحقيقة فى الفن مختلفة تمام الاختلاف عن الحقيقة فى العلم ؛ وفى ذلك ما يفسر أيضاً كيف أن الطابع الأيديولوجى للفن لا ينتقص بحال من قيمة المعرفة التى يكتسبها ويذيعها . ولا علينا أن نجزع بأية حال للحقيقة الماثلة فى أن ما نجنه من الفن من أفكار موحية لا يلبث فى الغالب أن يبطل وينفق سوقه ولا يحظى فى الواقع قط بالقبول العام ، وإنما لننظر إلى هذه الأفكار كما لو كانت تفسيرات رائعة قيمة ، بل فى الحق فريدة ، للحياة ، وليس بوصفها فروضاً قسرية قابلة للبرهنة موضوعياً أو قضايا قابلة للمحاجة بتعبير أدق ، فما يذيعه الفنان حول الواقع يراد به أو ينبغى أن يراد به أن يكون على صلة بهذا الواقع ، دون أن يتحتم عليه أن يكون صادقاً على ذلك الواقع صدقاً لا نزاع فيه . فان أثراً فنياً بعينه قد يقع من نفوسنا موقع الدهشة والعجب الآسرين ، ولكننا لا نجد غضاضة فى التسليم بأن هذا الأثر قد لا يحرك ساكناً فى أناس يعيشون معنا فى جيرة روحية . والقول بأن ليس ثمة قسر فى أحكام الذوق إنما يعد من أقدم النظريات الجمالية حتى ليكاد المثل القائل « بالألا مشاحة فى الأذواق *de gustibus non disputandum* » جزء من الحكمة الشعبية السائرة . ولكن الغريب أن أحكام الذوق لها مع ذلك دعوى معينة ، فعلى الرغم من أنها لا تزعم لنفسها الصدق العام إلا أن لها فى الواقع جانبها المعيارى ، ذلك أن الشخص الذى يقوم باصدار الحكم يعتقد أنه إنما يتكشف قيمة موضوعية ، لها إلى حد ما صفة الإلزام بالنسبة له على أقل تقدير . وإن كان يجدر بنا ملاحظة هذا المشكل إلا أن ذلك لا يغير من الحقيقة الماثلة فى أن الصدق فى الفن مختلف تمام الاختلاف عن الصدق فى العلم ، وإنه ما من تناقض هناك بين كون الفن أيديولوجى الطابع وبين استحواده على قيمة موضوعية فى الوقت ذاته .

يبد أن مشكلة نسبية القيم التى نعمل على هذا النحو إلى تحاشيها ، فى معرض النظر فى كل من الإنتاج والاستمتاع الفعلى بالفن ، لا تلبث أن تجاهنا حين نتجه لتاريخ الفن بوصفه علماً ينطوى على صعوبات لا تقل خطراً عن تلك التى تواجهنا

فى أى ميدان آخر من ميادين البحث . وفضلا عن ذلك فان تطور تاريخ الفن لا ينطوى حتى على ذلك العنصر الضئيل من اطراد التقدم الذى نتيبته فى غيره من فروع الكتابة التاريخية . وإذا نظرنا إلى الفن فاننا نجد الشروح والأحكام التقويمية التاريخية التى يضعها جيل من الأجيال لا تعتبر غير ملزمة فحسب بالنسبة للجيل التالى بل يسرى الإحساس بوجوب تجاهلها تجاهلا تاماً ، بل ومحاربتها حتى يتاح للجيل الجديد أن يعقد لقاءه المباشر بآثار الماضى . ويتسنى لنا أن نستمتع بكل تلك الألوان والزوايا المتعددة للتفسير التاريخى ونستشعر ببراء غير محدود ودفق لانهاى من الحياة ، بفضل هذا التحول المتصل فى وجهة النظر التى يصطنعها مؤرخو الفن من ذوى الحساسية والألمعية حين يبحثون ويتأملون آثار كبار الفنانين . بيد أن السؤال الذى يدور حول صدق كل هذه الشروح المتباينة التى وضعها الأجيال السابقة حول مبدعات الماضى الفنية لا يلبث فى النهاية أن يشرب بعنقه ويحملنا على مواصلة الدراسة والبحث . ولعله مما يحملنا على القلق بعض الشيء أن نلاحظ أن مراتب الفنانين الذين يشهد لهم بالتميز تتعرض دوماً للتغيير والتبديل وأنه يعاد تقييم رفائيل وروبنز ، على سبيل المثال بصفة منتظمة ، وأن الأمر قد اقتضى أن ينتشل فنانون من أمثال الجريكو El Greco وبروجل Bruchel وتنتورتو Tintoretto من أطواء النسيان أو الإهمال ، وأن الأنماط الفنية التى كانت بالأمس موضع مسبة وتدنيد ، على اعتبار أنها تمثل أبشع الانحرافات ، باتت اليوم تقابل بالتكبير والتهليل بوصفها أشد الأنماط جاذبية وإثارة على الإطلاق ، أو أن نلاحظ أن مؤرخاً كبيراً كهاردت عرض لفن الباروك فى ازدراء كما تناول فولفلين مذهب الصنعة (التصنع) بالتحقير . هل تعتبر مثل هذه الشروح صحيحة أم خاطئة؟ وهل ثمة ما هو أكثر صحة بينها من غيره ؟ وهل يعتبر التفسير المتأخر أقرب إلى الصواب من التفسير المتقدم أو أن الترتيب الزمنى للأحكام التقويمية لا يمت فى هذه الحالة إلى موضوع التقدم بأية صلة على الإطلاق أو لا يتعلق بالاكتشاف-المطرود للحقيقة ؟ وهل يمكن القول بأن نسبية المعرفة فى تاريخ الفن حتمية ولا اعتراض عليها أو أنه مقضى علينا فى نهاية المطاف أن نواجه مزاعم لا يمكن أن تميز فيها بين حق وباطل ، بل نتخذ فى تقييمها معايير مخالفة تماماً ، مثل مقدار ترابط العلاقات المشار إليها

أو ما قد يتحقق لتجربتنا الجمالية من عمق و ثراء نتيجة لذلك ؟ وإنه لمن الواضح دون شك أن الأمر ليس قاصراً على مسار الفن وحده بل مسار تاريخ الفن كذلك — أى أنه لا يتعلق بتطبيقات الفن فحسب بل بتفسيراته أيضاً — من حيث إنهما يخضعان لقوانين أشبه بتلك التى أطلق عليها ألفريد فيبر Alfred Weber عبارة « التطور الثقافى » الذى لا يمثل على وجه التحديد حركة تقدمية ، ومن ثم يختلف عن العملية المتصلة للإنجازات التراكمية التى اصطلح على تسميتها باسم الحضارة . فحال أن تكون أحكام تاريخ الفن موضوعية تماماً ، أو جبرية على الإطلاق ؛ ذلك لأن الشروح والتقويمات ليست من قبيل المعرفة ، بقدر ما هى رغبات أيديولوجية أى أمانى ومثُل يود المرء لو تحققت .

وهكذا نرى أن آثار الماضى ومدارسه الفنية تخضع للتأويل أو الكشف أو التقدير أو الإهمال وفقاً لوجهة نظر الحاضر ومعاييره . فكل جيل يحكم على جهود العصور السالفة فى مضمار الفن على نحو أو آخر فى ضوء مراميه الفنية الخاصة ، فلا ينشط للاهتمام بها والنظر إليها بروح جديدة إلا حين تتفق وأهدافه الخاصة . وبهذه الطريقة وقرابة منتصف القرن الماضى نرى أن جيلاً من التحرريين الذين ينتمون إلى الطبقة الوسطى قد قاموا وعلى رأسهم ميشليه Michelet وبركهاردت Burckhardt بإعادة اكتشاف فن عصر النهضة وتقويمه من جديد ، كما نهض جيل من الانطباعيين وفى مقدمتهم فوللين وهيجل بالمهمة عينها بالنسبة لفن الباروك ، أما جيلنا الحالى بتعبيريه وسريالبيته ونظريته فى التحليل النفسى وفنه السينمائى فإنه يقوم بالدور ذاته فيما يتعلق بذلك الفن العقلى المعضل الممزق باطنياً الذى يتبع مذهب الغرابة .

ومن الواضح أن عمليات تقويم تاريخ الفن أو إعادة تقويمه تخضع للأيديولوجية وليس للمنطق ، وتعزى كما تعزى الاتجاهات الفنية المعاصرة إلى الأحوال المعيشية ذاتها ، كما تقوم مثلها على الأسس الاجتماعية عينها ، وهى كذلك مثلها تعرب وتكشف عن نظرة محددة نحو العالم . وما زالت أماننا مهمة وضع علم اجتماع يختص بتاريخ الفن فان ذلك من شأنه أن يسهم لإسهاماً قيمياً فى دعم التاريخ الاجتماعى للفن . ومن واجب هذا التاريخ أن يعرض لمثل تلك المسائل التى تدور

حول التغيير الذى طرأ على مغزى العالم الكلاسى القديم عبر العصور ، مثل ذلك التفسير الطبيعى التقدمى الذى وضعه نبلاء عصر النهضة الإيطالية من ذوى الثقافة الرفيعة ، وذلك التفسير الصورى المحافظ الذى أقامته الطبقة الأرستقراطية البلاطية فى فرنسا إبان القرن السابع عشر أو ذلك التفسير الأكاديمى الصارم الذى وضعته طبقة المثقفين البرجوازية إبان العصر الثورى .

ما من شك فى أن لتاريخ الفن ، فضلا عن الشرح والتقويم عددا من المهام الأخرى التى لا تختلف اختلافا جوهريا عن تلك التى يضطلع بها البحث التاريخى الحقيقى بعامه . وهنا قد يثار الجدل حول ما إذا كان من واجب المرء أن يهدف إلى موضوعية الحكم وثباته . كما أنه لا سبيل فى هذا الميدان إلى تجاهل المشكلة المتعلقة بمدى ما لاكتشافاته من صدق موضوعى . وتتعلق هذه المهام بالتحقيق من نسب وتواريخ الآثار الفنية والقيام بتصنيفها على نحو يعكس فى دقة تطور مختلف المدارس أوفرادى الشخصيات مع الحكم على ما يمكن استخلاصه من هذه الآثار فى صورة « وثائق » تتصل بالفئات الاجتماعية والأشخاص ثم إمالة اللثام عن شخصية الراعى للفن وعن مدى تأثيره على صورة الأثر الفنى ، ثم دراسة التقلبات التى تطرأ على سوق الفن وعلى طرق تنظيم الإنتاج الفنى . وهذه كلها مسائل لا يتأثر عرضها بأية أيديولوجية إلا فيما ندر ، على الرغم من أنه سيظهر حتى فى هذه الحالة الميل بطبيعة الحال إلى الأخذ بأساليب التفسير والتأويل التى تتفق والأحوال المعيشية السائدة فى تلك الآونة ، فلا يمكن القول بحال إن تقويم أحوال السوق الحارية والعلاقة بين الفنان وراعيه لا تتأثر إطلاقا بالمركز الاجتماعى والمطمع الاقتصادى للقائمين بمهمة التأريخ للفن . ومع ذلك فلا يجدر بنا دون ريب أن نقطع الأمل فى « اكتناه حقيقة ما كان » .

بيد أن المشكلة الأساسية فى تاريخ الفن تتمثل فى شرح الطرز وتقويمها ، وهنا يجدر بنا أن نتساءل عما إذا كان لزاما على المرء أن يقصد إلى موضوعية الحكم وثباته . أفى مقدور المرء أو هل يتحتم عليه أن يعايش الآثار الفنية ويتصدى لتقويمها فى محيط من الفراغ ودون أية فروض مسبقة ؟ ألا يقوم مغزاها كما تتمثل قيمتها فى الاستجابة لبعض المتطلبات المحددة العينية التى تفرضها أيديولوجية معينة ؟

ألا يعد الأثر الفنى « مدينة فاضلة » أو إشباعا لحاجة تفصح عن نفسها فى صورة مذهب فكرى معين ؟ أليس الأثر الفنى على حد تعبير ستندال Stendhal « وعدا بالنعيم » ؟ وما عسى أن يعنيه الفن لأمرىء يصدر حكمه عليه وهو فى خضم الحياة الواقعة ، شخص لم يخض معركة الحياة بكل ذلك العمق والحماس والجرأة التى خاضها بها الفنان ! إن ربة الفن لا تمد يد العون إلا لمن يلوذ بها بكل ما تحمل نفسه من حسرات وشكوك وأهواء . إنها صماء بكماء ، للأصم الأبكم ، ولا تخاطب إلا من يتوجه إليها بالسؤال .

وإن فى تحليل المقومات الاجتماعية لتاريخ الفن عونا على تحقيق نظرة أصدق إلى مشكلة الأيديولوجية ومكانها فى حياتنا الروحية ومبلغ أهميتها لدعم حيوية فكرنا وقدرته اللماعة . إن مثل هذا التحليل ليدكرنا بأن الشرك الأيديولوجى الذى يصيب شعورنا له مع ذلك جانبه الطيب . إنه يثبت لنا صدق ما كنا نرتاب فيه من أن الرغبة فى التخلص من كل فكر مذهبى لا تعدو كونها وجهها آخر للفكرة القديمة التى نادى بالخللاص الفلسفى وبشرت باقتراب الروح البشرية من عالم آمن من القيم السرمدية اللازمية والفائقة للطبيعة . وحيلة القول إن هذا التحليل إنما يعيننا على إدراك أن الأيديولوجية ليست مجرد خطأ أو وهم أو تزييف للواقع ، بل إنها تعبير عن مطالب بعينه ، وحاجة أو إرادة أو مطمح يتستر خلف قناع من القضايا التى تبدو فى ظاهرها موضوعية بعيدة عن كل عاطفة أو هوى .

إن الإنسان مخلوق ملؤه المتناقضات فهو ليس موجودا فحسب بل هو على وعى بوجوده كذلك ، وهو لا يقف عند حد الوعى بوجوده بل يرغب أيضا فى تغيير هذا الوجود . والتاريخ يمثل معركة جدلية بين الأيديولوجية والمثل الأعلى للحقيقة ، بين الإرادة والمعرفة ، بين الرغبة فى تغيير الأشياء والشعور بقصورها الدائق . إننا نتأرجح أبدا طردا وعكسا داخل الفراغ الذى تسمح به أحوال حياتنا المادية وتفرضه أهدافنا وغاياتنا . أما القول بنهاية هذه الحركة الدائبة أى القول بانقضاء التاريخ سواء بحسب نظرية هيجل أو ماركس ، فلا يعدو أن يكون تأملا مخضا . فى نظر المنطق والعقل تتفق حدود التاريخ ونقائص الإنسان مع حدود إمكانات البشر .

الفصل الثالث

المنهج السيكلوجي
التحليل النفسي والفن



الفصل الثالث

المنهج السيكلوجي

التحليل النفسي والفن

١ - التسمي والمزمية :

ترتكز أحكام فرويد الأساسية في الفن ، كما أبرزها في صفتين من مؤلفه « محاضرات تمهيدية Introductory Lectures » على القضية القائلة بأن الفنان شخص انطوائي يعجز بسبب دوافعه الغريزية المفرطة عن التجاوب مع متطلبات الواقع العملي ، فيلجأ لإشباعها إلى عالم الوهم حيث يجد بديلا عن الإرضاء المباشر لرغباته . ويستعين للوصول إلى تحول مطالبه اللاواعية إلى غايات قابلة للتحقيق من الوجهة الروحية على الأقل بما يسميه فرويد « بالقدرة على التسمي » . وتعتبر هذه إحدى آليات الدفاع التي تغنيه من القصاص أو المرض لكنها تجعله رهين عالم وهمي حيث « لن يطول الأمد به حتى يصبح مريضا بالعصاب » ، والحقيقة أن صلته بالواقع تنقطع غالبا انقطاعا لا يقل في خطورته عن حال المصابين باضطراب عصبي أو ذهني . بيد أن الفنان على النقيض من العصبي أو المعتوه يجد سبيل العودة إلى الواقع بمعنى أنه لا يعتبر بحال حبيس عالم من الهذاء الصارم بل إنه يحتفظ لنفسه بقدر من المرونة يكفل له التحكم في طول أو قصر المسافة التي تفصل بينه وبين عالم الحقائق وأن يحتفظ بصلته بهذا العالم . ولكن فرويد ، بدلا من أن يواصل البحث في مرونة هذا الخداع النفسي وهي المرونة التي لا يتحقق بدونها أي خلق فني ، وجهه جل اهتمامه إلى سبيل الخلاص ، أي تلك السبيل التي تصل بين أحلام اليقظة البحتة والأثر الفني باعتباره وسيلة للتكامل الاجتماعي . ذلك أن

الفنان يبدع عالما متحققا يزيد على كونه مجالا خاصا لا يجاوز حدود ذهنه هو، بل هو عالم قد يشاركه فيه سواه ويستمعون به . أما علة قدرته هذه على أداء هذه الخدمة فهي لا تعدو أن معظم الناس يعانون إلى حد ما ذلك الضرب من الإحباط نفسه الذي دفع الفنان إلى السعي ثم النجاح في التخلص منه بعمله الفني . بيد أنه بالنظر إلى أن من لا يندرجون تحت فئة الفنانين لا ينتجون غير أحلام يقظة واهنة تافهة غير قابلة للوصول إلى الآخرين الذين يتشوفون إلى ضرب من العزاء أكثر فعالية ، وحيث إن الفنان باحساسه بالهزيمة ولصلته المتداعية بالواقع ، يستشعر الوحدة نفسها التي يحس بها هؤلاء الذين تراودهم أحلام اليقظة ، فانه يجد السلوى في أن يكون هو مصدر سلواههم وبعبارة أخرى فانه كما أن النظارة يشاركون مشاركة استبدالية في الإشباع المتحقق في الأثر الفني ، فان الفنان يستمتع بما تهبأ له عن طريق نجاح عمله من ترضية لرغبات كان محروما منها حتى ذلك الحين ، إذ ينال المحمد والسود وبعد الصيت ثم ولع النساء به . فالخداع يستحيل بالنسبة له إلى واقع ملموس ، ولكن فرويد يقف عند حد الزعم — وقد كان الأجدر به أن يدلل في تفصيل أكثر على هذه النقطة باعتبارها من نقاط بحثه الأساسية — بأن الفنان يعرف كيف يعدل خيالاته بحيث تؤدي إلى إمتاعنا كما أن في مستطاعه على خلاف سائر من تراودهم أحلام اليقظة أن يمويه علينا الحقيقة الماثلة في أن أوهامه هذه قد صدرت أصلا عن رغبات مكبوتة حتى أننا لننسى أننا ملزمون بأن تؤدي عنها ثمننا .

وتعتبر أهم إضافة لفرويد على الإطلاق إلى أقواله هذه تأكيدها فيما بعد للطبيعة الاستبدالية للإشباع الذي يستمد من الأثر الفني فضلا عن إصراره على أن الجمال الصوري ليس إلا «عاملا أوليا» من عوامل الاستثارة *incitement premium* أو طعماً أو رشوة لا تمدنا بأكثر من متعة مسبقة، وتمهد السبيل فحسب لتحقيق الهدف الحقيقي للفن وما يوفره من متعة حقة وهي إطلاق التوترات النفسية اللا شعورية. ويقول فرويد إن ذلك الجانب الرئيسي من الأثر الذي يحدثه العمل الفني ، والذي يبدو كامنا فحسب إنما يفوق إلى أبعد حد الجانب الظاهر منه من حيث أهميته ثم تركيزه أيضا . فالصورة والجمال لا يمثلان غير ناتج ثانوي لخطط يستهدف أغراضا لا تمت بصلة للمتعة المنزهة عن الغرض أو للفن من أجل الفن . فلا يعتبر الجمال من بين أهداف الفنان

المباشرة إذ إن مشكلات الحياة هي التي تستأثر باهتمامه أولاً وقبل كل شيء ، فالجمال ليس إلا سلاحاً أو وسيلة دفاعية أو حيلة للمراوغة في تلك المعركة التي يخوضها مع الواقع .

وتكشف نظرية فرويد العديد من الوجوه الجديدة للفن والعلاقات التي لم تكن ملحوظة من قبل ، ولكنها لا تتضمن إلا فكرة واحدة تامة الأصالة ألا وهي فكرة التسامي والإعلاء . فان نجاح منهج التحليل النفسي في الفن إنما يتوقف إلى أبعد حد على ما لهذه الفكرة من فائدة في تعليل القدرة على الإبداع الفني . وتبدو فكرة التسامي للوهلة الأولى ، وكأنها تفتح آفاقاً واسعة جديدة ، وترى بالضمائم الخلية والنتائج غير المنتظرة . ولكن النظرة الفاحصة كفيلة بأن تبين لنا أن هذه الفكرة لا تمثل غير وجه واحد من وجوه التحول النفسي بعامه . والواقع أن فكرة التسامي تكاد تكون خلواً من أي وجه إيجابي ، فان تعريفها كله أقرب إلى السلبية المطلقة . إذ يقوم أساساً على تحول حافز ما عن هدفه المباشر الذي يجد الاعتراض إلى إشباع غير مباشر وإن كان أوفر حظاً من استحسان المجتمع وقبوله . فيقال لنا في معرض عملية الخلق الفني إن ثمة حافزاً بيولوجياً ينحرف عن مجراه الطبيعي ، ولكننا لا نستطيع أن نتبين الهدف الذي قصدت إليه هذه القوة إلا في الصورة المستعلاة التسمائية من السلوك فلا نقف على شيء من عملية التحول نفسها ، كما لا نكاد نتبين شيئاً من ذلك السبيل الذي يتم به هذا التحول بمعنى أننا لا نعرف شيئاً عن القوة التي تحول الحافز البيولوجي المذكور من مجرى بعينه إلى مجرى آخر أو الوسائل والطرق التي يتم بها هذا التحول .

ولا يكفي أن ندرك أن الفن إنما هو صورة معكوسة للدوافع الشبقية أو غيرها من الدوافع الغريزية ؛ إذ يتحتم أن نعلم المزيد حول مقومات التسامي الناجح والظروف التي تفضي إليه أو تحول دون وقوعه ، أي أنه ينبغي أن نقف بعناية أخرى على الأسباب التي تكمن وراء التسامي ببعض الدوافع وكبت بعضها الآخر ثم الإرضاء المباشر لبعضها الثالث . فيجدر بنا أن نعرف ما إذا كانت طبيعة الدوافع ذاتها هي التي تسبق فتحتم وتشكل التسامي ، أو أن مرد ذلك إلى جملة التكوين

الروحي للفنان وسيرته والظروف التاريخية الاجتماعية التي اكتنفت حياته وإرثه الثقافي والمواصفات التي ترتبط بالصور التي يتخذها للتعبير عن نفسه . فلو اتفق أن كان ثمة رسام تعبيرى وأحد القصاصين وكان كلاهما من الساديين المتساميين ، أو كان هناك رسام وخادمة وكان كلاهما ممن يعانون من الشبقية الشرجية ، فلا أقل من هذه الحالة من أن نجد تعليلاً للخلاف بين السادية التي تنتهى إلى المذهب التعبيري (عند الفنان) وتلك التي تلتبس بالإشباع في ذبح العجول (عند القصاب) كما أننا لفي حاجة إلى معرفة المزيد عن الأسس البيولوجية التي يقوم عليها ميل يتسع نطاقه إلى الحد الذي يسمح له بأن يضم ما بين تنظيف الأرضية (في حالة الخادمة) وتغطية رقايع الخيش بالصور الملونة (في حالة الفنان) . وجملة القول إننا ما دمنا على جهل بالأسباب الداعية إلى أن يسفر دافع واحد بعينه إلى فعل جنسي طوراً وإلى نشاط فني طوراً آخر وطالما أننا لم نكتشف بعد وجه الخلاف بين الانحراف الصرف ، والتصوير الفني لدافع ما فلا محل لنظرية التسامي يرمتها في مجال النقد الفني .

فلا يمكن القول بأن الأثر الفني نتاج تحول للقوة ، فقد يكون التسامي أحد عوامل الإبداع الفني ، ولكنه ليس قريباً للخلق الفني الفعلي ؛ حتى لو ثبت أنه من بين المقومات أو الصور الأولية للأثر الفني . وهذا على أية حال فرض يحتمل كثيراً من الحدل ، ذلك أن للعمل الفني العديد من المقومات والمتطلبات الأخرى . فإلى جانب الرغبة في إرضاء الدوافع الليبيدية لدى المرء ، تقوم هناك الرغبة في الإنتاج التي لا تعد مطابقة للرغبة في التناسل فهناك التشوف إلى التعبير عن النفس الذي لا يتحتم أن يكون نزعة نرجسية وهناك الرغبة في نيل استحسان الجماهير ، وهو مالا يمكن أن نخط به إلى درك الرغبة في نيل الحب لدى الفنان .

ولقد كان فرويد ميالاً في تعريفاته الأولى لمبدأ التسامي إلى استئصال الخصيصة الحسية للفن بتوكيده المفرط لاتجاه الحوافز إلى « غاية أسمى » . بيد أن هذه النقطة لم تعد فيما يبدو تمثل في نظره أبرز معالم نظريته ، حيث إنه قد رأى أن أعظم من ذلك وأهم قيام الماهية الليبيدية للرغبة في صورتها المتسامية وإشباعها في عالم الوهم . فعنى التسامي وفقاً لصيغة فرويد النهائية هو تجريد حافز معين من طبيعته العدوانية

الشريرة دون أن يؤدي ذلك إلى حرمانه من خاصيتيه اللتين تتمثلان في « طلب اللذة » و « توفير اللذة » ، وبذلك استطاع فرويد لا أن يصل فحسب إلى تقويم ملامح التجربة الفنية ، بل أن يحقق توافقاً يكاد يكون كاملاً بين نظريته في الفن وبقية ما جاء في مذهبه . فمن الثابت أن التسامى يشترك في كثير من مظاهره مع المرض العصبي ، فكل منهما يمثل حلاً وسطاً ولا يغفل بحال مبدأ اللذة . أما وجه الخلاف الوحيد بينهما فهو أن العصاب هزيمة للأنا في صراعها مع « الهو » على حين أن التسامى يمثل انتصاراً للأنا بالتضامن مع الهو على الأنا الأعلى ، على الرغم من أنه لا يعد بطبيعة الحال انتصاراً للأنا الأعلى مما يؤدي بالضرورة إلى الكبت . ونعود فنقول إنه على الرغم من أن المبالغة في رد الفعل والتسامى قد ينحرفان بالدافع الغريزي عن هدفه الأصلي ، فإن وقوع مثل هذه المبالغة في رد الفعل يقضي بوجود كبت على حين أن وقوع التسامى ينفي وجود هذا الكبت . بيد أنه يجدر بنا في هذه الحالة أن نميز بين التسامى والرمزية ، فمن المحتمل الخلط بين هاتين الفكرتين أيضاً ، وقد ذهب إرنست جونز إلى القول بأن ^(١) المكبوت وحده هو ذلك الذي يرمز إليه ، وهو وحده الذي يحتاج إلى « الرمز » . وبوسعنا أن نضيف إلى ذلك قولنا بأنه من غير المستطاع أن تتسامى إلا بما ليس بمكبوت ، وغير المكبوت وحده هو الذي يحتاج إلى التسامى . ومع ذلك فإن الرموز ووجوه التسامى تصدر عن ذات الديناميات العقلية وعن ذات الصراع المحتدم بين الحوافز الغريزية والرقابة الخلقية للأنا . وكلاهما من قبيل التخفي والمصالحة اللتين تلجأ إليهما الرغبات المحرمة في سبيل التوصل في الأقل إلى التعبير غير المباشر أو إلى أسلوب ملتو في الإشباع .

ومهما بلغت الوظائف الدينامية للتسامى والرمزية من تشابه فالخلاف بينهما جوهرى من الناحية الصورية فإن التسامى لا يعنى غير التحول الذى يطرأ على المواقف والأنشطة والتغير الصرف كذلك للوسائط والظروف ؛ ولو أنه كان يرتبط أصلاً بتغيير في البنية ، فنظرية التحليل النفسى أفقر من أن نتحدثنا عن ذلك .

كما أن الرمزية تتمخض ، من جانب آخر عن كثير من الكيفيات الأصلية ، وبوسع نظرية التحليل النفسى ألا تزود فحسب فى وصفها للرموز بذلك المورد الزاخر جمة من الفنون ونظريات النقد الأدبى التى يلعب فيها شرح الرموز دوره البالغ الأهمية ، بل تعتمد أيضاً على تجاربها الإكلينيكية ونتائجها النظرية . ويعد العقل فى نظر التحليل النفسى أداة لتوليد الرموز وهو يكاد يعتمد على الرموز وحدها فى التعبير عن نفسه فى الأحلام . ومن المعلوم أن كثيراً من الأساليب التقنية « لصنع الأحلام » تصلح بوجه عام لابتكار الصور الرمزية ، وأن الإفراط فى تقرير الذات ، بالمعنى الذى تصطنعه نظرية التحليل النفسى فى تفسير الأحلام ، يعتبر عاملاً حاسماً فى الرموز الفنية أيضاً . فالرمز إن هو فى الواقع إلا صورة مفرطة فى تثبيت نفسها ، إذ إن قوته تكمن فى تعدد معانيه بحيث إنها تبدو وكأنها غير قابلة للنفاذ .

والرمز صورة من صور ذلك التمثيل غير المباشر الذى لا يسمى الشيء باسمه ، وإن كان لا يقصد من تخايشه الوصف المباشر للشيء إلا أحد أمرين : فاما إخفاؤه وإما إبرازه على نحو أشد استلغافاً للنظر ، بل لعله يهدف إلى إخفاؤه وكشفه فى آن واحد ، والرمز هو تشخيص لموضوع يتناسب مع سياقات مختلفة ، فهو يتلاءم أولاً مع مجرى فكرى عقلى ولا عقلى فى آن واحد ، وهو تداع للأفكار الشعورية واللاشعورية معاً ، أو على الأقل التى لا تكون شعورية بصفة دائمة ، أو لا تكون شعورية بدرجة متساوية . ثم إنه فى جميع الحالات يدخل كذلك فى إطار مختلف التجارب الفردية ؛ فقد يحمل للمؤلف معنى ويحمل للمشاهد معنى آخر ، وقد يكون له دلالة بعينها لواحد من النظارة ودلالة مخالفة لآخر ، ولا يوحى كل ذلك إلا بأنه من النادر أن ينبثق الرمز أو المعنى الرمضى عن طبقة واحدة بعينها أو يتحرك فى مستوى واحد من النفس ؛ ومن ثم فلا سبيل إلا إلى أن يكون الرمز متعدد المعانى ، ومزوداً بالحدود التى يقصر عن إدراكها إدراكاً كاملاً أى من الفنان أو جمهور النظارة . أما أن يقال لنا إن الرموز تنشأ كما ينادى الدكتور جونز على نحو تلقائى ذاتى أو لا شعورى بمعنى أشمل ^(١) فان ذلك من شأنه أن يحيل الإبداع الفنى إلى سر مغلق . فلا تتأتى للأثر الفنى القدرة على حمل دلالات رمزية إلا إذا

توافرت له بعض المقومات الصورية التي لا يمكن إتيانها إلا مع كبير عناية ومهارة . فالذهن يحتوى على عناصر ذات صلة بالفن لا يلعب الشعور دوراً في اكتسابها أو معاناتها أو تخرجها ، حتى لو كانت قد تعرضت بعض همزات الوصل بين أصولها وصورها النهائية للكبت فيما بعد . والرموز قد تنبثق عن مصادر تغيب عن شعور الفرد بصفة مؤقتة ، بمعنى أنها ليست من فعل اللاشعور .

ويستنبط الدكتور جونز من الحقيقة الماثلة في أن الرمز أمعن في الحسية ومن ثم فهو أكثر عينية من الفكرة الرموز إليها أن الرمز يمثل في مجال تطور العقل البشرى مرحلة أكثر بدائية من التفكير التجريدى العقلى النظرى^(١) ومع ذلك فالإنسان البدائي كما هو معلوم يستوى مع الإنسان المتمددين في عقلانيته بل لعله أوفر منه حظاً في ذلك لأنه لا يملك غالباً أن ينعم باللاعقلية . والواقع أن فكرة نظرية التحليل النفسى عن التطور الذهني لا تزال تعتمد على علم السلالات البشرية الرومانسى الذى جاء به ليفى برول Lévy Bruhl بنظريته القائلة بالمرحلة « قبل المنطقية » للفكر البشرى ، إذ إنه يتمسك بالفكرة الرومانسية القائلة بالمساواة بين اللاعقلية والأصالة الروحية .

لا شك في أنه ما من ضرب من ضروب الرمزية الفنية يخلو من عنصر السرية والتعمية أو الميل إلى اتخاذ طريق أشد طولاً والتواء ووعورة بدلاً من الطريق القصير السهل الممهد ، بيد أنه من العسير أن نزعم أن الهدف من الرمز هو الإخفاء والستر دون الإيضاح والكشف كذلك . ذلك أن صور الفن جميعها التي ترتفع عن مستوى الهزل أو ادعاء الحنون إنما تحاول أن تقدم تقارير صادقة عن الواقع . أما القول بأن الفنان يتخذ الرموز وسيلة فحسب للإخفاء والمراوغة أو أداة للتعبير عن الذات ملتزماً بقانون خلقى معين ، إنما هو انتقاص بالغ لما يجدر بالفنان أن يفضى به . وليس ذلك الذى يبدو غامضاً في الرمز ، هو الفكرة التي تكمن وراءه بل هو سياق المفاهيم الضمنية الكامنة في تلك الفكرة . فان الفكرة تدخل في مخيلة الفنان في علاقات بالغة التداخل والتعقيد والتشعب إلى الحد الذى لا تتاح الفرصة لظهور

فى الوقت الواحد إلا لقلة قليلة منها . ومن ثم فان الخصائص الحقيقية للتعبير الرمزى لا تتمثل فى الغموض والسرية ، بل تكمن فى ازدواج التفسيرات الممكنة وتنوعها أى فى التقلب الدائم للمعنى الذى تؤديه الرموز .

وإن من أهم الاكتشافات التى توصلت إليها نظرية التحليل النفسى هو أن من الممكن أن يعزى التوظيف الزائد للعقل إلى محاولة لإخفاء الحوافز الحقيقية لسلوك الفرد ، كما ترد إلى محاولة مماثلة لهذه ، بعض السمات الأخرى للأثر الفنى . ويعزى سوء تفسير نظرية التحليل النفسى للمبدعات الفنية من ناحية إلى جنوحها إلى النظر إلى الأثر الفنى كما لو كان فحسب من قبيل الأبلغاز التى لا يتيسر قط فهم معناها بطريق مباشر ، كما يرجع من ناحية أخرى إلى عادة النظر إلى الرموز الفنية على أنها علامات مجردة جامدة تقليدية نجد شروحها فى قاموس أو مرجع أو بالأحرى فى كتاب للأحلام . وما من شك فى أن نظرية التحليل النفسى تعد من المناهج البالغة الأهمية فى مضمار التقصى عن الأصول النفسية للرموز الفنية وعن جذورها العاطفية وعما يدعونا إلى الحيرة عند استجابتنا لماهيتها التى هى نصف كاشفة ونصف مخفية ؛ بيد أنه من سوء الحظ أن نظرية التحليل النفسى تعتبر الفنون جميعاً فنوناً رمزية والنزعات الرمزية جميعها نزعات جنسية . وكيفما كان الحال فان الفن لا يعدو — إلى أبعد حد — أن يكون تقريراً أو دعاية مباشرة أو غير مباشرة أو تفسيراً صورياً قد يقترن أو لا يقترن بمعنى رمزى . ومن ثم فالنظرية التى تختص بالفن والتى لا تنطبق إلا على التعبير غير المباشر وحده عن الدوافع الجنسية أو ربما الدوافع العدوانية المكبوتة كذلك إن هى إلا نظرية محدودة النطاق للغاية . بيد أن نظرية التحليل النفسى تقصر عن تفسير الصور التى لا تعبر عن مثل هذه الدوافع ، كما أنها ليس لديها من وسيلة لمعالجتها .

أما عن دراسة الآثار الفنية بوصفها مطايا للرمزية الجنسية فقد كانت ، بادئ ذى بدء ، من بين الفروع المحببة لأبحاث نظرية التحليل النفسى . لقد كانت هذه مهمة مجزية حقاً ، يسهل أداؤها بطريقة آلية إن فى قليل أو كثير ، وليس من حد — فيما يظن — لتأملاتها الجسورة ونتائجها المذهلة . وعلى أية حال فقد تضاعف ذلك التأثير المذهل بمضى الوقت ، وألف الناس فى النهاية بل ضاقوا بذلك الزعم القائل بأن أى

موضوع مادی قد يكون رمزاً لأعضاء التناسل وأن من الممكن أن نربط بين العلاقات الإنسانية جميعها تقريباً وبين موقف أوديب ، وأن الفن يكتظ بصور الأمهات ، وأن الأبطال ما كانوا يخشون شيئاً خشيتهم من الخضاء .

وبالنظر إلى قيام الفن فعلاً بالتعبير عن الدوافع الغريزية اللاشعورية وعن الرغبات غير المشروعة فلا مفر من أن يتحدث بلغة رمزية تطفح بالصور الجنسية ؛ وإن أحداً لا ينكر أن الدوافع الليبيدية المفرطة والارتباط بالمحارم والخبرات الشبقية لدى الأطفال والمخاوف التسلطية تعتبر من مقومات الفن والأدب . فالشعر استمرار للأحلام الشبقية في مرحلة الطفولة ، فضلاً عن أن الشاعر لا يستطيع قط فكاًكاً من مشاهد « قصة حياته الأسرية » ، بيد أن هذا الوعي المتزايد بعالمية الرمزية الجنسية وبالوجود في كل إنسان لعقدة أوديب ، وبالأشكال العديدة التي يظهر بها التعلق بالمحارم ووسواس صورة الأم ، إلى غير ذلك من الأنماط العاطفية المشابهة إنما يقترن بادراك المرء المتزايد ، لا لرتابة تلك الرمزية وجمودها فحسب ، بل لامتناع العلاقة بين الفن وهذه المعاني الخافية التي تفوق صورها الظاهرة مضمونها الحقيقي تنوعاً وتمايزاً . وحقيق بالمرء أن يدرك في النهاية أنه ليس حتماً أن يكون مثل هذا المعنى الخفي هو المعنى الحقيقي للأثر الفني . فاذا ما كانت نظرية التحليل النفسي تذهب إلى القول بأن « الشعر ليس إلا متنفساً من متنفسات المرحلة الفمية » أو « أن كل فنان هو لا شعورياً من كاشفي الحجاب » وأن كل قائم في صورة إنما يرمز إلى عضو الذكورة وأن كل تجويف يعنى أعضاء المرأة التناسلية ، وأن العمود أو التمثال المنحوت لجسم إنسان منتصب لم يكن في الأصل غير رمز لعضو التناسل ، وأن الجزء الداخلى من المبنى يرمز إلى رحم المرأة ، فليس هناك بطبيعة الحال من شواهد تنقض هذه المزاعم ، أقوى حجة من الشواهد التي تؤيد صحتها . وكيفما كان الحال فمن الأسلم أن نقول إن الرمزية المزعومة لا علاقة لها إلا في القليل ، إن صح أنها تمت بصلة على الإطلاق ، بالأثر الفني أو بقيمة الآثار الفنية المعنية .

ولعل أشهر مثل على منهج التحليل النفسي في تفسير الآثار الفنية هو تحليل إرنست جونز لمسرحية هاملت حيث أبرز على أوضح صورة مزايا هذا المنهج ونقائصه في آن واحد . فان اللغز الذى يحيط بمسرحية شكسبير هذه والذى تعذر

التوصل فيه إلى حل يحظى برضاء الناس على الوجه الأكمل إنما يتمثل ، كما هو معلوم لدى الجميع ، في عجز هاملت عن أن يقطع برأى في أمر انتقامه من عمه لقتل أبيه . ويذهب الدكتور جونز إلى أنه لا يعقل أن يقدم هاملت على قتل قاتل لأنه اقترف جريمة يودّ هو لا شعوريا لو كان قد ارتكبها ، لكونه تثبت شبقيا حول أمه . ولا شك في أن هذا الجواب عن السؤال الفعلي لا يقل جدارة فحسب عن سائر الأجوبة الأخرى ، بل إنه يسهم أيضا في تفسير أحد الجوانب المحيرة الملمّزة لهذه المسرحية وهو ذلك الذى يتمثل في تلك العلاقة المختلطة غير التقليدية بين هاملت وأمّه فضلا عن ذلك الجو المحموم الخانق المربك الذى ران على المحاورات والمساجلات التى دارت بينهما . ويرجع الفضل إلى منهج التحليل النفسى فى أننا قد استطعنا فى النهاية أن نكشف عن طبيعة هذه المعارك الناشئة بين الأم وابنها فضلا عن الدور الملمّز الذى قامت به أوفيليا ، ثم طابع العصائية الذى طغى على المسرحية برمتها . وعلى الرغم من ذلك فإن للنقاد الحق كل الحق فيما ينادون به من أن الموقف الأدبى ليس هو المغزى الذى قصدت إليه المسرحية فإن ذاك الذى يقدر له أن يلمس مبلغ الواقعية الهائلة التى تبدو عليها شخصيات شكسبير ومنطق المواقف التى تسوقهم الأحداث إليها وسحر اللغة التى يتحدثون بها وحيوتها ، لا يمكنه بحال أن يقر بأن مسألة مضاجعة الأحرام هى المعنى الحقيقى أو الجوهر أو الأصل الفعلى لهذا الأثر الفنى ، وأن تأثيره المسرحى المتواصل وسحر إيقاعه وصوره إنما يرجعان إلى ما لعقدة أوديب من جاذبية . ولكنه إذا لم يكن تفسير هذه القوة التى يتمتع بها ذلك الأثر يمكن فى تلك الجاذبية أو فى شىء من هذا القبيل فماذا يكون ؟ ولا يناقض تفسير مسرحية هاملت وفق منهج التحليل النفسى تلك الحجّة الشهيرة التى تقول بأنه لو كانت قد دارت حقا بخلد شكسبير فكرة عقدة أوديب على أى نحو لكان قد أخبرنا بها فليس ثمة صلة ، كما نعلم ، بين معيار التفسير « السليم » وبين كون المعنى الذى يعزى إلى أثر فنى بعينه قد قصد إليه الفنان ، أو حتى كونه ماثلا لذهنه بطريقة شعورية فى أثناء الخلق . ولا ريب فى أن نظرية التحليل النفسى ، بعد أن كشفت بآلاف الطرق عن المصادر اللا شعورية للمواقف الروحية لحققة فى وجهة نظرها من الفن ؛ أى أنها على صواب فى انتقادها من أهلية الشعور لأن يكون

مصدرا مباشرا للابداع الفنى . ولكن هل هناك ما يسوغ القول بأن عقدة أوديب تقوم فى أذهان الجمهور ذاته الذى يتذوق الأثر الفنى ؟ والجواب على ذلك هو أن هذا الجمهور قد يكون خاضعا لتأثير قوى يقصر عن إدراكها إدراكا تاما ، ولكن هل يعتبر المؤلف عندئذ مسئولاً عن هذا التأثير ؟ وهل تبلغ مسئوليته فى ذلك ، المدى ذاته الذى تبلغه مسئوليته عن تأثير يثبت أنه مقصود متعمد ؟ يجدر بنا أن نقر أولا وقبل كل شيء بأن الأثر الفنى يحمل على الدوام أكثر من معنى كما أنه لا يستبعد أنه ليس هناك من بين التفسيرات المتباينة التى وضعت لمسرحية هامات ما يتفق والمعنى الذى كان يشغل بال شكسبير على نحو شعورى وقت أن فكر فى تأليف هذه المسرحية . بيد أن المؤكد أن ثمة معانى كثيرة كانت ماثلة لذهنه بطريق لاشعورى وقت أن كان مشغولا بموضوع المسرحية وأن من الواجب علينا أن ندرك أن فرصتنا فى اكتشاف الجوانب المتضمنة فى معنى كان المؤلف على وعى به ليست بأقرب من فرصة اكتشافنا لتفسير معنى كان كامنا فحسب فى ذهنه . كما تلحق حتما بتفسيرنا لأثر فنى تم إنتاجه فى الماضى ألوان من سوء الفهم بمعنى أننا نسيء فهم الدوافع الشعورية التى تحفز المؤلف على الابتكار فضلا عن دوافعه اللاشعورية . ونحن حين نتصدى لوضع نوع جديد من التفسير فاننا نرتد فى الغالب من دافع شعورى فيما نزعم إلى دافع غير مشعور به فيما نظن ، فنزعم أننا قد أصبحنا على وعى بمعنى لم يكن المؤلف نفسه على الأرجح عالما به . وقد ذهب الأمر بنا إلى أن نفسر أثرا فنيا عن عمد بمعنى من المعانى التى لم تكن لتخطر على بال صاحبه ، على غرار ما افترض فيما يتعلق بسر فانتيس و « دون كيخوته » من أن المؤلف قد أساء فهم بطل روايته وأرتج عليه فى تفسير المخلوق الذى جاء به .

وعلى أية حال فاذا ما ذهب ناقد إلى القول بأن المعنى الحقيقى لمسرحية هاملت ليس هو عقدة أوديب ، ولم يكن يعنى بذلك فحسب أنها ليست المعنى الذى أراد شكسبير الإفضاء به فانه يريد القول عادة بأن عقدة أوديب ليست أوثق المعانى علاقة بالمسرحية . والواقع أن التفسيرات التى تقوم على نظرية التحليل النفسى هى أقرب فى الغالب لأن تكون مبتورة العلاقة بالخصائص المحددة للتجربة الفنية منها

إلى أن تكون غير كافية للتفسير الكامل . ومع ذلك فوجوب قيام العلاقة (بين الظاهرة وتفسيرها) هو الصورة الخاصة التي تتخذها الحقيقة في مضمار العلوم الإنسانية والتاريخية . فثمة أسباب كثيرة لوقوع الحدث التاريخي وكل محاولة للتفسير لا بد أن تسقط بعض هذه الأسباب وتبالغ في تقدير البعض الآخر ، كما يقوم كل جيل في تفسيره للتاريخ من جانبه بعملية انتخاب لدوافع تعتبر من وجهة النظر اللازمية تعسفية جائرة . ومن ثم فلا يمكن القول ببساطة في وصف شخصية تاريخية أو تفسير أثر في إنه صادق أو غير صادق بل الأجدر أن يقال إنه ذو صلة أو غير ذي صلة ، وإنه واضح أو مبهم ، يمهّد سبيلا جديدة للتعرف المباشر على الموضوع أو يعوق هذه السبيل . أما المعيار الصادق الوحيد للتفسير « الممكن » في زمن معين فيمكن في التجربة التلقائية للمعاصرين ، ونعني بهم المعاصرين للشارح المفسر وليس المعاصرين لصاحب الأثر . ومع ذلك فثمة تفاعل متصل بين الخبرة المباشرة والتعليل النظري ؛ بل قد يصل الأمر إلى حد أن تأتي التجربة التي تعد تلقائية في أساسها ، نتيجة إلى حد ما للتأمل والعلاقات الدقيقة بين جوانب العقل المختلفة . ومن ثم فإن تفسير الفن وفقا لنظرية التحليل النفسي قد بدأ منذ وقت قريب ، على الرغم من امتناع علاقته فيما يبدو بالخصائص المميزة لخبرتنا الفنية المباشرة ، بدأ يدخل في دائرة حياتنا الوجدانية ، وفي إضافة كفيات جديدة للآثار الفنية التي لا تعتبر فحسب ، كما نعلم جيدا ، من ابتكار الفنانين الأفراد بل من خلق قرون منصرمة وأخرى لاحقة . وقد لا تكون عقدة أوديب هي المعنى الكامن وراء « هاملت » إلا أنها بسبيل أن تصبح جزءا من هذا المعنى ، كما لا يرجح بالنسبة للمستقبل القريب على أقل تقدير ، أن يغفل أى تفسير لهذه المسرحية يكون ذا صلة بها من وجهة نظر مدرسة التحليل النفسي .

٢- الرومانسية وضياح الحقيقة الواقعية :

إن النقاد الذين يناقضون منهج التحليل النفسي للفن يضيّقون عادة ضيقا شديدا بمناهضة فرويد للمذهب الصوري والمذهب الجمالي . فهم لا يرتضون التسليم بأن الفن في معرض صراع الإنسان مع الحياة ليس غاية في حد ذاته بل هو وسيلة فحسب إلى غاية ، كما أنهم لا يدركون حقيقة الموقف الذي يتخذه فرويد حين يدرج الفنان

تحت الفئة ذاتها التي يندرج تحتها العصابي. وهم إن كانوا يقينون بطبيعة الحال الجوانب العصابية في بنية الفنان الروحية ، إلا أنهم عاجزون عن إدراك ما كان يراه فرويد حقيقة جوهرية في بناء نظريته برمتها وهو أن الفنان والعصابي يستويان فيما يظهر عليهما من إغفال للواقع ، وفي الخسارة التي تلحق بهما من جراء ذلك . فن رأى فرويد أن كلا من الفن والعصاب ، تعبير عن القشل في التكيف مع النظام الاجتماعي . فان علاقة الفنان بواقع الحياة لتبلغ غاية الاضطراب والارتباك من جراء عجز الفنان عن ضبط حوافره فضلا عن تأييه التسليم بالدور المخصص له في المجتمع . إذ إنه يبتعد بنفسه عن واقع الحياة ويتوقع داخل الإطار اللاواعي لمرضه . فالإحباط ، استنادا لهذه المقدمات ، يعتبر من مقومات العمل الفني . فلا تقوم ثمة قائمة للإبداع الفني إلا إذا اقترن باحساس بالخسران أو الظلم ، ودون أن ينتاب الفنان شعور بأن الحياة قد خذلته وأحبطت مسعاها . والواقع أن تصور الفن على أنه تعويض عن فرص ضائعة وعن زمن أو نعيم مفتقدين قد يبلغ من التطرف الحد الذي يبدو معه كل نجاح في الحياة إجهاضا لأثر فني . فيذهب بلزك إلى القول بأن كل امرأة يلامسها رجل تمثل رواية لا يكتبها ، « Chaque femme avec laquelle on couche, est un Roman qu'on n'écrit pas » أو أن الأمر كما أعرب عنه فرويد نفسه يقول « السعداء » من الناس لا يسدرون في الخيالات والأوهام بل ذلك هو شأن المحرومين^(١) . فما الفنان إلا شخص لا وفاق بينه وبين الحياة ، فهؤلاء الذين تحسن الحياة في أعينهم لا يتحدثوننا إلا قليلا عن خبراتهم أو أنهم كما قالت فرجينيا وولف Virginia Woolf « خواء من الكلمات » .

ودون كيخوته هو الرمز التقليدي الخالد للفنان حين يكون على خلاف مع الواقع . فحاله كحال الفنان في عجزه عن التوافق مع مجرى الحياة العادية وفقدانه الإحساس بالضرورة العملية ونسجه عالما وهميا يختص به . كما لا يمكن القول بأن هذا دون كيخوته يعتبر صورة كاريكاتورية شديدة المبالغة للخداع الذات الذي يمارسه الفنان . فالفن جميعه إن هو في الحق إلا نوع من الدون كيخوتية ، فهو محاولة

Sigmund Freud : «The Poet and Day-dreaming», in collected Papers, (١)

للتوفيق بين العالم وبين مطالب شخص يرد على واقع لا يطاق ، بأفكار لا واقعية . فكل من الفنان والمعتوه يؤثران التضحية بالعالم على التنازل عن مطالبهما أو ما يفضلان تعريفه بالمثل العليا . ومن الخصائص المميزة لكل من الأشباح التي كان يراها دون كيخوته وأوهام الفنان انعدام التوتر بين النفس والعالم الموضوعى وبين الأحلام والحقائق وبين الباطن والواقع الخارجى . أما الطريق التي تصل بين هذه الأوهام والأثر الفنى فتقوم أساسا على استعادة حالة التوتر هذه التي نشأ عن فقدانها الاضطراب العقلى فضلا عن الإبداع الفنى . بيد أنه لا يتأق للفنان قط أن يتمتع بمثل تلك الحرية الكاملة التي يتمتع بها المعتوه ، ومن ثم فالفن ، حتى في مثل هذا الصدد ، هو ما دعاه فرويد بطريق العودة إلى الواقع ، أى الرجوع إلى راحته وإلى أغلاله كذلك .

ومن ثم فلا سبيل إلى أن نتحدث فيما يتعلق بالفنان عن الضياع الكامل للحقيقة الواقعية ، فذلك لا ينطبق إلا على الجنون . فالحق أن هجر الفنان للواقع لا يظهر أيضا على مثل التطرف الذى يظهر عليه بالنسبة للعصابى ، ولا يمكن أن نخرج من أى وصف دقيق لعلاقته بوقائع الحياة بأكثر من تقرير قيام صراع جدلى بين الرفض والقبول وبين التدمير والصون وبين الإخلال والمحاكاة فى علية يمتزج فيها موقفان متناقضان فى رد واحد على الحقيقة لا يقبل التجزئة .

ويحمل كل من العصاب والفن أساسا الطابع الغرضى ، فهما لا يقفان فحسب عند حد التعبير عن الفشل أو الرغبة فى العزلة فى مواجهة الواقع بل يحملان أيضا نزعة الهروب . فهما من جانب نتيجة ومن جانب آخر وسيلة للانسحاب من الواقع . فيقول فرويد إن كل عصاب له هذه النتيجة - وربما الغرض كذلك - فى أن يدفع بالمريض خارج نطاق الحياة الواقعة ويؤدى إلى اغترابه عن الواقعية . ولا نزاع فى قيام مثل هذا الغرض بالنسبة للأثر الفنى . ويستوى العصاب والفن فى نبذهما للواقع ولكن العصاب لا ينكره بل يحاول تناسيه فحسب ، أما الفن فانه على خلاف ذلك يحاول فى آن واحد أن ينكر الواقع وأن يجد بديلا له . وبناء على ذلك فموقف الفنان من هذه الناحية على الأقل إنما هو أقرب إلى الجنون منه إلى العصاب .

وتقوم الحياة العقلية وفقا لنظرية التحليل النفسى على ألوان من الصراع والتفاعلات والتوافقات المتبادلة بين الدوافع الغريزية ومتطلبات الواقع كما تعرب عنها التقاليد الاجتماعية والسنن الخلقية . وإذا اتفق لإحدى هذه القوى المحركة أن أصبحت لها اليد الطولى ^(١) على حساب قوة أخرى استتبت ذلك حالة من الاختلال والشذوذ . والميل الغريزى الجامح يعتبر من الاستعدادات المزاجية التى لا تقل خطورة عن الأنا المغالية فى التحرز ذات الدعاوى الخلقية المفرطة الصرامة . ومعنى ذلك بعبارة أخرى هو أن اللامبالاة بضرورات الواقعية بالانغماس فى إشباع الرغبات الليبيدية غير المشروعة سواء حدث ذلك فى عالم الواقع أو فى عالم الخيال ، يسفر عن حالة ذهنية لا تقل خطورة عن كبت الخوافر الغريزية القهرية . ومع ذلك وكيفما كان الحال فالسؤال الذى ينبغى علينا أن نطرحه يتعلق بما إذا كانت نظرية التحليل النفسى على حق فى دعاوها بأن النشاط الفنى ينشأ أيضا عن علاقة مختلة بالظروف القائمة ، كما يتعلق بما إذا كان الفن يستتبع بالضرورة ضيقا بالعالم وضيقا للحقيقة الواقعية كما هو الحال مع العصاب والذهان . وفى قول « بروسى » بأن المرء لا يستهام إلا بما ليس فى حوزته *on n'aime que ce qu'on ne possède pas* ^(٢) ما يعرب عن إحساس رومانسى بحت ، وإذا ما كانت نظرية التحليل النفسى تجيب بالجاب ذاته عن السؤال الذى يتعلق بطبيعة اهتمامنا بالفن ، فيتعين علينا أن نتحقق أولا وقبل كل شئ مما إذا كانت لتلك القرينة التى يدلل بها على صحة هذا الرديمت إلى أصل رومانسى أشد ما يكون تحيزا وضيق أفق .

ولا جدال فى أن وصف فرويد للفن بأنه نتاج علاقة الشخص المهوشة بالواقع ، يعد من قبيل التعميمات الجاحمة . فليس الفن بمسعى ثابت لا يتغير ، وقمين بنا إذا ما أردنا أن نقسط فى تقديرنا لمضامينه ، أن نتجاوز عن الكثير من اتجاهاته وأهدافه الخاصة التى تظهر فى شتى الأوضاع التاريخية والاجتماعية . فان تاريخ الفن يتضمن عهودا طويلة تشكل فى واقع الأمر الجانب الأعظم منه ، حيث كانت الصورة الوحيدة للنشاط الفنى هى الصورة الغرضية عمليا والنافعة اجتماعيا ، وحيث كان

Freud : Formulations Regarding the Two Principles in Mental Functioning», *ibid.*, p. 13.

Marcel Proust : *La Prisonnière*, II, 247.

(٢)

حقيقاً بأية فكرة تقول باغتراب الفنان عن المجتمع أن تبدو سخيفة .
فان انعدام التوافق بين دعاوى الفنان الخاصة ومتطلبات النظام الاجتماعى ، على
المعنى الذى ذهب إليه قول فرويد ، لم يدخل فى الاعتبار أول الأمر إلا لظهور
المذهب الرومانسى ، والواقع أن ذلك التصور كله الذى يقول بأن الفن إشباع
استبدالى أو تعويضى أو عزاء ، قد قام على أساس من التجربة الرومانسية وما بعد
الرومانسية فى الفن . وربما كان الفن قبل مطلع العصر الرومانسى تعبيراً عن الأوهام
أو أحلام اليقظة وتمثيلاً لعالم فائق للخبرة العادية ، وربما ساد الاعتقاد بأنه من قبيل
تحسين الواقع المبتذل والحياة اليومية الرتيبة ، ولكنه لم يكن بمثابة بديل للحياة لا يجد
المرء غضاضة فى أن يستعوض به عنها . فان فكرة الهروب من الواقع إلى نظام وهمى
للوجود ، أى الهروب من هذاء إلى آخر على حد وصف ذوى النزعات الدينية
أو الميتافيزيقية ، كانت فكرة غريبة على أى عصر سابق على الرومانسية . فالواقع
إن ذلك التجريب بل اللعب بالحلول البديلة المختلفة ، وتلك المقامرة بانقسام الولاء
وتشتته قد جاءت نتيجة للموقف الرومانسى من الحياة . وربما بدا الفن فى نظر
العقلية غير الرومانسية صورة لوجود مثالى وبشرى بالنعيم أو ارتقاباً لخلاص ولكنه
لم يكن يمثل قط عزاء عن فرص ضائعة أو آمال بعيدة المنال .

ولا تمت الفكرة القائلة بأن من المقومات الحتمية لإبداع الآثار الفنية ضياع
الحقيقة الواقعية ، بصلة إلى المواقف السابقة على ظهور الرومانسية ، فما من عاقل
كان يجرؤ على الخروج على المألأ بهذه الفكرة قبل ظهور المذهب الرومانسى . فذلك
التصور ذاته للحياة المهدرة كان بعيداً كل البعد عن الأفق الذهنى لفنان عصر ما قبل
الرومانسية . وقد ظهرت هذه الفكرة أول الأمر مقترنة بفكرة وجود اختيار بين
الفن والحياة وبين الأثر الفنى والعالم وبين الذات النمطية والذات التلقائية . والحق
أنه طالما أخذنا الفن على أنه صورة للمهارة الحرفية ونظرنا إلى الفنان بوصفه مصدراً
للأشياء الجميلة النافعة والفكاهة والتسلية والتعليم والإعلام والمديح والدعاية فلا
خوف على الفنان بل لا سبيل أمامه لأن يفقد صلته بالواقع . بيد أنه فور أن يشرع
فى إنتاج أعمال فنية من أجل الفن وحده فانه سينظر على الأرجح إلى العالم بما فى
ذلك وجوده هو نظرتة إلى مادة فحسب لمبدعاته . ولو أن رواية « دون كيخوته »

قد ألقت بطبيعة الحال قبل ظهور الرومانسية بوقت طويل ، إلا أن الرومانسيين قاموا باكتشافها وخلقها من جديد فأصبح ذلك الأثر الأدبي على ما نراه اليوم أى باعتباره تمثيلاً للتناقض بين الفكرة والواقع والاستحالة تحقيق الفكرة في هذا العالم المليء بالطواحين الهوائية ، تجسداً كاملاً للفلسفة الرومانسية ؟

ينبذ الحقيقة الواقعية الجارية يعتبر ، في رأى الرومانسيين ، من ناحية ظرفاً ملازماً للحافظ الإبداعي ، وأحد مقومات الخلق الفني الناجح من ناحية أخرى . ومعنى ذلك بعبارة أخرى أن ممارسة الفن ليست بديلاً فحسب للحياة الواقعة ، بل تتناقض مع الاستمتاع بها . فالفن إن هو إلا أسطورة للحياة وليس استنساخاً لها ، إنه تعبير عن الحقيقة الواقعية وليس استحواداً عليها أو هو أشبه بما دعاه فلوبر بالفعل « قال » dire وليس بالفعل « ملك » avoir . فليس حتماً أن تكون بطلاً أو قديساً أو عاشقاً إذا ما شئت أن تصف البطولة أو الورع أو العشق . فلا يخطر البطل أو القديس أو العاشق الحقيقي مجرد فكرة سرد وصف لحالته . فالمرشحون للبطولة أو القداسة أو معشر العشاق التعمساء أو ذوو الحياء هم وحدهم الذين يدركون ثم يثبتون بالماهية الواقعة أو الممكنة لذلك الكائن المدعو بطلاً أو قديساً أو عاشقاً . فالفنان ، أى ذلك الفنان الرومانسى الحديث إنما هو شخص فاشل خاسئ لاهماله ، شخص ليس في حقيقة واقعه ما يريد أن يكونه فإذا به ينفق فنه في تصوير الشخص الذى يعجز عن أن يكونه والحياة التى يقصر عن أن يحياها ومعنى الحياة الذى فشل في إدراكه .

ومنذ ظهور المذهب الرومانسى اجتاحت الجانب الأعظم من الفنانين الذين كانوا يضمون بعض الأعلام المشاهير إحساس مروع مؤداه أن ممارسة الفن لا تستتبع فحسب فقدان الحياة إلى غير رجعة بل إنها لتنتوى كذلك على تنكر للحياة وخيانة لها ، وهى التى يحق لنا أن نستمتع بها وأن نعاشها معايشة كاملة دون أن نقف فحسب عند حد سرد أوصافها وتحليل خصائصها . وتتضح لنا الحقيقة الماثلة في أن القول بانعزال الفن عن الحياة ونبذ الحياة من أجل الفن إنما هو ، أولاً وقبل كل شيء ، تعبير عن أمل رومانسى كاذب ، عندما تبين كيف أن هذه المواقف تحيل الشعور بالخسران إلى عقيدة تقول بالانعزال . إذ يصرح بروست قائلاً وهو يلمح بذلك

إلى أنه ليس من سبيل إلى أن نستعيد إلى الحياة عن طريق العمل الفني إلا عالماً
مهجوراً منبوذاً أو محطماً : ليس بوسع المرء أن يعيد خلق إلا ما يود أن ينبذه
« on ne peut recréer ce qu'on aime qu'en le renonçant ».

وكيفما كان الحال فإن رد الفعل الرومانسى إزاء تحرر الفنان من الحقيقة الواقعية
ينم عن تناقض عاطفى ، فهو يخلق إحساساً بالزهو والانتصار فضلاً عن شعور
بالخين إلى الماضى ، كما يتمخض عن إحساس بالحرية والاستقلال إلى جانب
التشوف إلى الحياة العادية الطبيعية التلقائية ، والرغبة فى ممارسة الحياة ممارسة بسيطة
مباشرة . وعلى ذلك فليس مرد شعور الفنان بالذنب — كما سبق أن قيل^(١) — إلى نبذه
للحياة بل إن شعوره هذا قد جاء على الأرجح نتيجة لهروبه منها .

ويظهر الطابع الرومانسى لمنهج التحليل النفسى فى الفن على أوضح صورة
له فيما يعزوه إلى الملكات اللاعقلية والحدسية من دور كبير فى مضمار الإبداع الفنى .
فان تلك القوى التى يقال لها على التوالى بأنها إلهام أو حدس أو موهبة فطرية أو نعمة
إلهية أو تسمى بالمصادر الخفية للاشعور ، ليست فى الحقيقة إلا من قبيل التعويض
الذى يعوض به الرومانسى عن الحقيقة الواقعية الضائعة وعن علاقته المضطربة
أو المختلة بجمهوره . ويذهب خصوم الرومانسية إلى إنكار تأثير هذه القوى أولاً
وقبل كل شيء ، ويستعبدون عن الإلهام فى تعريفهم للعبقرية الفنية بالمهارة وحسن
التمييز إذ يصرح وليم موريس William Morris على سبيل المثال فى معرض
دعوته إلى العودة إلى معايير ما قبل الرومانسية قائلاً : إنه فيما يختص بالفن فالحديث
عن الإلهام هراء محض ؛ فليس هناك شيء كهذا ، فالفن إن هو إلا مهارة حرفية .

ثم إن الفكرة القائلة بأن الفن يتولد عن المرض أو العجز البدنى أو الإرهاف
العصبى ، تحمل الطابع الرومانسى كذلك ، ويصدق هذا أيضاً على الدعوى القائلة
بأن مصادر الإبداع الفنى تكمن فى أعماق الذهن ، وفى تلك المنطقة المظلمة الخفية
المبهمة ، وفى تلك التلقائية التى لا يعرف لها من سبب والتى يبدو أن الفنان يشترك
فيها مع كل من الإنسان البدائى والطفل . بيد أن الذى لا شك فى أصله الرومانسى ،

هو ذلك المذهب القائل بأن بنية الأثر الفني أشبه ببنية الحلم فهو مرغوب فيه وغامض وحسى كما يكاد يكون ملموساً ولكنه مع ذلك قصي^١ بعيد . وهو ملغز وذو معنى ، ومخيف وساحر كما لا يمكن أن يكون من شيء غير الحلم .

ليس ثمة شك في أنه كثيراً ما ظهر فنانون من ذوى الاستعدادات العصائية ، إلا أن حظهم من النجاح قد اختلف باختلاف العصور التاريخية . وقد جرت العادة على النظر إليهم بوصفهم شواذ جديرين بالثناء ، كما لم يكن لهم أن يتقلدوا

مراكز الزعامة الروحية إلا بعد ظهور النزعة الرومانسية . ذلك لأنه لا يتاح لهذا المصنف من الفنانين لأن يصلوا إلى مرتبة المتحدثين الرسميين باسم جيلهم إلا في ظل عهود تدين بفلسفة قائمة على أساس من الفكرة التي تقول « بالفن من أجل الفن » . أما اليهود التي تتعين فيها للفن وظيفة عملية يضطلع بها ، فانهم يأتون ويرحلون ويتألقون ، ثم حين لا يجدون استجابة ، يحتفون ثانية ، أى أنهم يمثلون ظواهر زائلة ممتعة العلاقة تماماً بالظروف التاريخية أو الاجتماعية . ويرجع تاريخ الحالة الذهنية الرومانسية والعصائية بوصفهما حالة شعورية سائدة إلى الوقت الذي كف الأدب فيه عن أن يكون مصدراً للإرشاد والتوجيه العملي ولم تعد الفنون المراثية تدخل في باب المشروعات العامة وعندما لم يعد لدى الفنان ما يقدمه إلى معاصريه من الأشياء « النافعة » . واقترن ضياع وظائفه بضياع مكانته في المجتمع . وانتهى إحساسه « بالنفع » إلى شعور من الإفراط في احترام الذات ، وإلى بذل الجهد في طلب الأصالة عامداً متعمداً ، وإلى فلسفة ذاتية متطرفة ، ثم إلى دعاوى نرجسية مغالية . ومنذ ذلك التاريخ وهو ذائب الثورة ضد المجتمع الذي بدا له وكأنه معرض عن الإنصات إليه ، وغير قادر على فهمه . وذهب الأمر إلى أن أصبح مرضه ذاته صورة من صور المقاومة السلبية ووسيلة للاحتجاج والدفاع في وجه النظام الاجتماعي السائد وحيال الطبقة البرجوازية القوية الظالمة التي تثير بموفور صحتها النفور والاشمئزاز . وباتت دلائل الصحة والسعادة مكروهة محقرة وأصبح المرض والبؤس مدعاة للزهو والفخار . ولا جدال فيما « للمكسب الفرعى » للمرض كما عرفته نظرية التحليل النفسى من فعالية على هذه الإرجاعات كافة . وقد أصبحنا ندرك بفضل نظرية التحليل النفسى مبلغ المتعة التي استمدتها الرومانسيون

من عذابهم وتعصم ، ومدى ما انطوى عليه مذهبهم التشاؤمى من رثاء للذات ومازوكية وإيذاء ذاتى . وبالنظر إلى ما كانوا يعانونه من انعزال ووحدة قاتلة ، فقد قابلوا سوء الفهم وسوء المعاملة بالفخر والزهو ، وابتغوا الغموض والإبهام والإفراط فى عملهم وسلوكهم ظناً منهم أنهم يتحدون النظام الاجتماعى الذى أرسيت قواعده مؤخراً بينما هم فى الواقع من أتس ضحاياها .

وربما كان الأثر الفنى قبل ظهور الرومانسية بمثابة احتجاج على نظام ثابت معين أو على سوء استعمال للسلطة أو على فئة اجتماعية أو حركة بعينها ، بيد أنه لم يكن قط احتجاجاً على الحقيقة الاجتماعية الواقعة ككل ، أو شكاية من المجتمع باعتباره كذلك . أما الشعور بأن رتبة الحياة الاجتماعية وكآبتها لا مناص من أن يؤدى بالفرد إلى الإحباط فقد كان وقت ظهور الرومانسية بمثابة تجربة جديدة ، وكان له من الدوافع التاريخية والاجتماعية حظ أعظم من الدوافع السيكولوجية . فقد أوعز عصر الاستنارة والثورة للطبقة المثقفة بالآمال المفرطة ؛ وبدأ كما لو أن عصرأ يدين للعقل والعبرية بالسيادة المطلقة بوشك أن ينبج . بيد أن النتائج التى أسفرت عنها الثورة قلبت الموقف رأساً على عقب ، فقد جاء دور الأدباء والفلاسفة الذين كانوا من قبل بمثابة الزعماء المفكرين للطبقات التقدمية ليصبحوا مسئولين عن إنجازات الثورة ثم عن فشلها أى مسئولين عن تطرفهم ومغالاتهم أو قصورهم عن التطرف والمغلاة إلى الحد المنشود . ولم يعد فى استطاعتهم فى الحقبة التالية التى اجتاحتها الرجعية السياسية والأفول الفكرى أن يحفظوا بهيتهم ، ورأوا أنه قد قضى عليهم بالمذلة وهوان الشأن ، وشعروا فى قرارة نفوسهم بأنهم من النافلة . وكشف شعورهم بالإحباط عن نفسه فى عديد من محاولات الهروب . وارتدوا إلى الماضى وإلى المدينة الفاضلة وإلى اللاشعورى والوهمى وإلى السرى والغامض وإلى الطفولة والطبيعة وإلى الأحلام والتهورات المذهبية العقلية أى أنهم ارتدوا إلى صور الوجود والسلوك التى أشبعت تطلعاتهم فى التملص من المسئولية ، وأرضت رغبتهم فى التحرر من الإحساس بالهزيمة . إن كتاب وفلاسفة الأجيال الماضية سلموا بسطان الغير عليهم لأنهم كانوا يملكون زمام أنفسهم فضلاً عن إيمانهم بإمكان خضوع الحياة للسلطة . على حين أن الرومانسيين لم يسلموا بأية علاقات خارجية على الإطلاق من جراء ترعزع إيمانهم بكل أشكالها وإحساسهم

بأنه ليس من حق المجتمع الذى أنكر عليهم كل سلطان على مجرى الأمور أن يهين على دوافعهم الفطرية بالقدر الذى كان من الممكن أن يباح لنظام اجتماعى أوفر حظاً من التحررية فى كل من الميدانين السياسى والفكرى . فمن الحقائق الثابتة أن الشخص الذى يحس بالأمن ويجد باب النجاح مفتوحاً أمامه أخرى بأن يدعن عن طواعية أعظم واستعداد أكبر لمطلب المجتمع بتخليه عن الدعاوى المتطرفة ، على النقيض من ذلك الشخص البرم بالحياة التواق إلى المجد ، الضائق بالمجتمع برمته . ويظهر هنا اعتماد علم النفس فى الواقع على علم الاجتماع ، ذلك لأن معالجة الصراعات الداخلية وحلها يسيران أولاً وقبل كل شيء وفقاً لمكانة الشخص ووظيفته فى المجتمع . فالجرب وراء الأصالة والمغالاة فى احترام الذات والذاتية المفرطة ليست من وجهة نظر علم الاجتماع إلا أسلحة يستعان بها فى صراع التنافس الناشب بين فرادى الأدباء والفنانين الذين فقدوا رعاتهم القدماى وطفقوا يحسون بالأخطار التى تهدد الشوق الحرة الغفل من كل حماية . وتعد الحالة النفسية الرومانسية فى كثير من وجوهها رد فعل عصابى للمنافسة الدائمة وخوفاً من الانكسار فى صراع يبلغ من الحتمية قدر ما يبلغ من الضراوة . وبمعنى آخر فانه يأتى نتيجة للشعور بالفزع والقلق فى صراع أبدى فى سبيل الحياة المادية والنجاح والنفوذ والقوة - وهذا أول الأعراض المتميزة لعصاب عصرنا الحاضر .

وتعتبر نظرية التحليل النفسى ذاتها صورة من صور الرومانسية إذ يستحيل علينا تصور وجودها دون ذلك الطابع الرومانسى من التفكير ودون أن يكون ثمة تراث رومانسى ، فان آباء فرويد الروحانيين الفعليين إنما يدخلون فى زمرة الرومانسيين كما أن المقومات الأساسية لمنهج التحليل النفسى فى النظر إلى الظواهر العقلية تعد من بين المدركات الأساسية التى يتضمنها موقف الرومانسية من الحياة فيشترك كل من فن التحليل النفسى والرومانسية فى النظر إلى اللاشعور بوصفها مصدراً لصورة من صور الحقيقة الواقعية ، متميزة بالصدق والثبات فى الأقل، إن لم تكن من الصور الاستشرافية السامية العليا . فان مبدأ نظرية التحليل النفسى القائل « بالتداعى الحر » الذى لا يتخذ فحسب أساساً لأسلوبه فى العلاج بل معياراً كذلك للفعل العقلى التلقائى ، إنما هو نمط آخر من أنماط « الصوت الباطن »

الذى تنادى الرومانسية به . فضلاً عن أنه لا سبيل إلى تصور تلك الفكرة القائلة بقابلية تحول الطاقات والاستعدادات العقلية ، وهى التى تقوم على أساسها بنية نظرية التحليل النفسى برمتها ، بكل ما فيها من ردود الأفعال وآليات الدفاع والتبرير العقلى والتسالى ، أقول إن تلك الفكرة لا يمكن تصورها بغير الخبرة الرومانسية التى تقول بالإحباط ، ودون قيام الحاجة الملحة الدائمة للتعويض ، فى فترة وصفها فرويد نفسه بأنها فترة « ضيق الإنسان بالحضارة » على الرغم من أنه لم يدرك حدود هذه الفترة ، وراح يؤكد بأسلوبه المعروف تعميم الحكم على الطبيعة الإنسانية مستنداً إلى موقف لم يكن يتخطى فى الواقع الحدود التاريخية البحث . وكيفما كان الحال فإن نظرية التحليل النفسى قد ظهرت إلى الوجود فى صورة رد أو حل للمشكلة التى تعانىها حضارة انقسمت فيها حياة الإنسان وعمله من جراء الأزمة الرومانسية إلى قطاعين مختلفين كما شهدت انشقاقاً بين حياته الخاصة وما يؤديه فى حياته العامة .

٣ - الفن بوصفه وسيلة للإشباع التعويضى :

إن من يدرك مدى التعقيد الذى تبدو عليه التجربة السببية حرة بالآ يقنع تماماً بوصف فرويد للمتعة الفنية بأنها إشباع تعويضى أو مخدر بحث أو مسكن صرف . فن لا يشايعون المذهب الصورى أنفسهم إنما يؤثرون تعريفاً يتضمن فكرة الاستقلال الذاتى للأثر الفنى باعتباره وجهاً من الوجوه على أقل تقدير ، ويفضلون مبدأ « الفن من أجل الفن » بوصفه منهجاً ممكناً على الأقل . ذلك لأنه مهما كان الحال العملى للفن ، فليس فى مقدوره أن يؤدى أية وظيفة خارجية إلا إذا انفرد بميزة معينة . بيد أن فرويد لم يجانب الصواب أساساً ، فالفن إنما هو مجلبة عظيمة للراحة والهدوء ، وإن كان وجه الخلاف هو أنه أشمل دلالة وأوسع معنى من « الإشباع التعويضى » . فكل عمل فنى يهدف إلى أن يكون تطويراً للحياة وتعويضاً عن نقائصها .

فبغض النظر عما يلجأ إليه الفن من أساليب رخيصة بعض الشيء ، لتنميق الحياة وتجميلها وإخفاء مشكلاتها الحقيقية بالتظاهر بأنها أبسر على الحل مما هى عليه فى واقع الأمر ، فلدى الفن وفرة من الوسائل التى تكفل له عقد نوع من المصالحة ولو إلى حين ، بيننا وبين الوجود فى قسوته وفضاظته . وللفن على نفوسنا ، فى المقام

الأول ، وقع ملطف ، يعزى إلى مايبثه من منطق ونظام فى فوضى تنذر بالإطباق علينا نحن والعالم من حولنا . ويعمد الفن إلى التوفيق بين قسوة الحياة ومخطط منطقى معقول ومن ثم يخلصها من ذلك الطابع التعسفى الظاهرى وينزع عنها سنانها التى تبدو مصوبة إلى صدورنا . بيد أن وسيلة الفن إلى التهدة هى الوصف المجرد والتمثيل المتعمد المعقد لكل ما تنطوى عليه الحقيقة الواقعة من دواعى القلق والألم وكل ما لا يطاق فى الغالب الأعم . وربما أدخل الفن فى روعنا أن ما نكابده من محن إنما هو ثمن الحياة الجوهري والضريبة التى يجب أن تؤدىها فى سبيل أن نأخذ بنصيب فيما سمي « بالخير الأعظم » . ثم إنه لو ذهب الأمر إلى حد كبل الاتهامات المجدفة على قوة يقال بمسئوليتها عن شرور الحياة فقد يخفف ذلك من عنف الألم وذلك إذا ما أخذ الفنان على عاتقه عبء الدفاع عن الجنس البشرى . وكيفما كان الحال فإن قدرة الفن على التهدة والإرضاء تعزى أساسا إلى قدرة الفنان على المواجهة فى وجه طغيان القدر ، وعلى المصارحة بشكواه وعلى وصف الحنة عوضا عن أن يسقط فى يده ويرتج عليه إزاءها . كل ذلك من شأنه أن يدعم الأثر الذى يحدثه العمل الفنى بوصفه انتصارا على قسوة الحياة وتفاهتها ، ذلك الأثر الذى يستخدم فى وصفه رغم ذلك ، اصطلاح قاصر يقول « بالتخديرية » ذلك أننا نعلم علم اليقين أن الفن يصل فى الغالب إلى تحقيق أعمق تأثير له وذلك عن طريق تركيزه للألم الذى نعانيه وحملنا على الوعي به وعبا كاملا .

ويشارك الأثر الفنى حلم البقطة فى كثير من النقاط كما تؤكد نظرية التحليل النفسى بحق وذلك أن الأثر الفنى لا يمثل — دائما بطبيعة الحال — الفردوس ، ولكنه أقرب إلى أن يكون دائما صورة للمدينة الفاضلة ، فإن أشد الآثار الفنية التزاما بالمذهب الطبيعى ليس إلا مظهرا كاذبا أو أسطورة حول الحياة . فإن ثمة عنصرا من اللاواقعية والعمدية والتعسفية يتغلغل حتى أشد الأعمال حرصا على تصوير الطبيعة . فكل أثر فنى إنما هو تحقيق لرغبة وانتصار على عالم تام الدلالة كامل الوضوح ، ولكنه فى العادة بعيد المنال ، عالم يحيا أبطاله حياة ثلاثم طبيعتهم واستعدادهم وإمكانياتهم تمام الملائمة وبذلك يستعاد فيهم المعنى الحقيقى للوجود وتتحقق له فى ذواتهم السيادة الكاملة المطلقة . والفن مهرب : إذ إنه يفر من الحقيقة الواقعة أو يحطمها حتى يجعلها أخف عبئا وألسن قيادا ، ولا غرو فإن أعنف ألوان المذهب الطبيعى لا تبلغ من الغرابة والرغبة ما تبلغه الحياة ذاتها . إن الفن

يعدنا بصورة للعالم تتميز بمنطقها وإنسانيتها وبذلك يقدم لنا - على أقل تقدير - صياغة لمشكلاته ، وإن لم يقدم حلا لها ، وإلا لما أصبح في مقدورنا التعبير عنها بل لما أمكننا إدراكها في الغالب الأعم .

إن الفن يخلق عالما أفضل ووجودا أقل في فوضاه وفي غموضه وأكثر اتساقا وثباتا ، بل إن المأساة تعد ، على هذا المعنى « أفضل » من الحقيقة الواقعة ، فهي توحى بما للحتمية والثبات من سلطان على ما قد يبدو في صورة فوضى واضطراب . ويمكن القول بأن المأساة ذاتها مدينة فاضلة ، فهي صورة متوهمة لعالم من القوانين الخلقية التي لا تقبل التغيير ولا تخطئها الفراسة ولا تحتل الجدل ، لها القدر المعلن والمكان الأسمى . إنها تبدع صورة طوباوية للحياة التي يتحد فيها الإنسان مع قدره والتي لا ينظر فيها إلى مشاعره وآرائه على أنها مجرد حالات مزاجية ونزوات . فالمعايير التي تطبق عليه والتي يتخذها هو في الحكم على نفسه إنما هي معايير لا تقبل الشك ولا تحتل الجدل ، ومن ثبات هذه المعايير واستقرارها تستمد حياته كلها اتساقها ودلائلها . فالمأساة مروعة ولكنها ليست « محزنة » أو مقبضة أو محبطة أو مجلبة لعار . وقد يحدث أن يفقد البطل حياته ولكنه لا يفقد قط شخصيته أو مثله ومبادئه . ويمكن القول بأن المأساة (الدراما التراجيدية) تعتبر بصورة ما نموذجاً للفنون جميعا ، فهي تزيل التناقض بين مقدار الألم وعلمته التي تبلغ حد التفاهة في الغالب وبين الدوافع وآثارها والدعاوى الذاتية والأهداف الموضوعية ؛ إنها الرد الأمثل على الحاجة الكامنة في أعماق ذلك الحافز عينه الذي يدفع إلى ابتكار الآثار الفنية .

ولكن بماذا نعلل تلك المتعة الفعلية التي نستمدّها من صور الخوف والفرع والموت والدمار كما تظهر في المأساة ؟ وقد سبق أن وصف فرويد ذلك النوع من الإشباع الذي يتمثل في ذلك الانغماس الغريب في معاودة المواقف الصدمية التي تظهر في الأحلام التي يحلم بها عصاييو الحرب وفي ملاهي الأطفال بأنه نوع من الإشباع الذي يجاوز « مبدأ اللذة »^(١) . ويقوم هذا الاتجاه كما أعلن فرويد على الدافع إلى مواجهة مشكلة مستعصية الحل ومجابهة مواقف عصيبة مخوفة بالخطر المرة تلو المرة . إنها محاولة للتغلب على مشكلة صعبة عسيرة وذلك عن طريق ملاحظتها ومواجهتها وإطالة التأمل والتفكير فيها . فإن الفن الذي يثير فينا النفور والقلق والانتزعاج ، كما هو الحال مع المأساة (التراجيديا) إنما هو نوع من العلاج بوسائل التحليل النفسي ، إذ يحملنا على التسليم بالصعاب والصراعات والأخطار

القائمة ، ويتيح لنا أن نحقق لأنفسنا الاستقلال الروحي عن طريق واحد وذلك بأن نصبح ونظل على وعى بها ، وأن نجتنب كل وهم أو ادعاء أو خداع ينسج حول حلولها . كما أن نظرية أرسطو القائلة بالتنفيس catharsis تجدد في فن التحليل النفسى التفسير والتأكيد المحددين ؛ ولا غرو فليس أصدق في تعريف تقنية التحليل النفسى ومنهج دراسته للعصاب فضلا عن الفن ، من ذلك التعريف الذى يقول بأنه أسلوب من أساليب التنفيس .

وثمة خصيصة أساسية بعينها تشارك فيها تلك التفسيرات التى قالت بها نظرية التحليل النفسى فى الفن من أنه وسيلة للتسامى أو الرمزية أو الإشباع التعويضى ألا وهى الطبيعة الدينامية للإبداع الفنى . ومثل هذا الطابع الثورى الحديد الذى يتسم به منهج التحليل النفسى فى النظر إلى وظيفة العقل إنما يقبى فى هذا الفرع من فروع البحث مثلما يظهر فى سائر مباحث هذه النظرية . ولا شك فى أن أروع الإنجازات التى حققها فرويد وأعظمها نفعا تتمثل فى تصويره الدينامى للشخصية ، بمعنى تصويره لكائن على خلاف دائم مع العالم ومع نفسه ، مسوق من الداخل والخارج ، كما يخضع لدوافع تخفى غالبا عن شعوره ، ولا يتنبه أو يرتاب فى وجودها ، كما لا يكون من وجوه كثيرة ندا لها أى أنه كائن دائم السعى فى سبيل إشباع حاجاته طالبا الحماية والهروب والحياة . ولقد أدرك فرويد أن الاتجاهات والنشاطات العقلية منشؤها الصراع ومن ثم فإنها تعتبر من جراء هذا الصراع هادفة ، أى أن هناك ، بعبارة أخرى ، مخططا أو نوعا من الاستراتيجية ، أو وكالة تقبع فى أعماق سلوكنا وتقوم بمهمة التخطيط والتوجيه والرقابة ثم الخداع فى الغالب الأعم . وتذهب نظرية التحليل النفسى فى وصف العقل إلى القول بأنه نظام قائم على العلاقات المتداخلة والتفاعلات ونظام خاضع للاعتماد المتبادل والوحدة الوظيفية كما تتصور العقل وكأنه فى حالة تغير دائم متصل ، تتحكم فيه عوامل متفاوتة التأثير ودوافع متغيرة القوة ، فضلا عن كونه مهدا لشتى الخصومات والمصالحات والتحولات والتعويضات كما تتصوره فى أوضاع درامية تأخذ فى التعبير عنها إطار الكبت والكبح والتخفى والانحراف . ومن رأى منهج التحليل النفسى أن الحياة العقلية تنشأ أول ما تنشأ عندما تواجه الدوافع الغريزية المقاومة من جانب قوى الكف والتحریم . فلن تتخذ هذه القوى قط الماهية النفسية إلا إذا صادفت ثمة معارضة وإلا فإن الحياة ستتحول كما

ستبقى كذلك مجرد حياة نباتية النمو ولكنه ما إن يسمح لهذه الغرائز بالدخول إلى العقل حتى يصبح من المستحيل قهرها ، ذلك أنها بارادتها الذاتية ودهائها تسيطر على الجانب العاقل من النفس ، مثلما يسيطر « دهاء العقل » عند هيجل على انفعالات الشخص اللاعقلية وأنشطته غير المعقولة .

والطاقة الغريزية ذاتها التي تعتبر مدركا أوليا للغاية في نظرية التحليل النفسي تعتبر على ذلك طاقة دينامية . فان تقسيم العقل إلى قطاع شعورى وآخر لا شعورى إنما يكشف عن فكرة دينامية جدلية للغاية . فان ثمة صراعا محتدما على الدوام بين العقل الواعى واللاوعى . فالى جانب الميل المتصل إلى كبت الدوافع فى اللاوعى فهناك ميل آخر للسماح للحوافز اللاشعورية بالخروج إلى النور ، وتعتبر فكرة الكبت التى تمثل حجر الزاوية فى نظرية التحليل النفسى مدركا ديناميا أولا وأخيرا . وتبدى الدينامية النفسية على أوضح صورة فى تحليلها اللاشعور من كل ما يبدو مناقضا لبقية جوانب الشخصية ، ومما يشكل خطرا على احتفاظ الأنا بوظيفتها كوسيلة لتوطيد النظام والاستقرار فى المجتمع . غير أن المادة المكبوتة تخرج إلى العode عنوة إلى العقل الواعى وبذلك ينشأ ، وفقا لهذه التحركات ، تقلب وتذبذب دائماً لمحتويات العقل الظاهرة والباطنة . والعوامل الباطنة تكشف عن نفسها بوساطة العناصر الظاهرة ومن خلالها أيضا كما أن كل ميل عقلى فى موقف معين يمثل فى الواقع تركيبا جديلا يشتمل عليهما معا ، فالانجاء العقلى ينطوى على نواح إيجابية ، وأخرى سلبية . وقد تذهب نظرية التحليل النفسى بأسلوبها الجدلى فى التفكير إلى حد القول بأن كلاما من الاتجاهين الإيجابى والسلبى حيال الحقيقة الواحدة يقفان على قدم المساواة فى نظر علم النفس ؛ فالخصومات القائمة بين « الهو » والأنا وبين الأنا « والأنا الأعلى » وبين مبدأ اللذة ومبدأ الحقيقة الواقعية ، وبين الطاقة الجنسية والعدوان وبين السادية والمازوكية ، وبين الانطوائية والانبساطية ، والفمية والشرجية ، والجنسية الغيرية والجنسية المثلية ، وعدد كبير أيضا من الثنائيات التى تجرى هذا الجرى ، إنما تعتبر جميعها نماذج على الدينامية العقلية . والعصاب نفسه إنما هو ظاهرة دينامية وصراع يحدث داخل النفس ، وهذا هو الحال كذلك مع الفن .

وتصف نظرية التحليل النفسى العمليات العقلية على اعتبار أنها تتم عن طريق تحولات وتكيفات ووظائف تعويضية وإبدالات مستمرة متصلة . أما قابلية التحول—

أى مرونة الدوافع وقابليتها للتغير — إنما هى الصيغة الفعلية لديناميات العقل . فإن الجانب الأعظم من الحياة العقلية يتخذ فى نموه صورا اشتقاقية ملتوية مثل المبالغة فى ردود الفعل والتبريرات العقلية والأعراض والرموز والتصلحات والتعويضات . أما النتيجة التى تسفر عنها هذه التيارات التبادلية المرنة فهى عالم مجهول بالنسبة للعقل ، وحياة ملؤها الغش وخداع النفس والالتجاء الدائم إلى مظاهر الهروب النفسية . فبشاعر الحنان والعطف التى يبيدها الناس لا تعدو فى الغالب أن تكون واجهات لستر ما يعقلهم بدلا من الكشف عنها . إذ يعمدون إلى إخفاء ارتباط غير مشروع من الوجهة الاجتماعية أو الخلقية خلف قناع من الكراهية الظاهرية وإلى إخفاء حبههم المقتد خلف قناع من الحذب والولع المفرطين وإلى إخفاء فقدان الثقة بالنفس وراء قناع من الكبرياء الكاذب . وغالبا ما يكون الخوف قناعا للرغبة كما أن المرض وهو صورة من صور الدفاع والعذاب عقاب ينزله الشخص بنفسه ولا يبقى هناك ما يمكن اعتباره حقيقة واقعية لا يتطرق إليها الشك فى لعبة الاتجاهات الخادعة هذه ، إلا الجدل بين الشهوات والضابط الخلقى لها ، والتفاعل بين الغرائز والمكبوتات ، أى المغالبة المتبادلة بين القوتين الأساسيتين المؤلفتين للعقل . فالفرد إنما يخوض حربا لا هوادة فيها فى سبيل إشباع رغباته ومن أجل اللذة والحب والأمن والمكانة والقوة . والأهداف المرتجاة من هذه الحرب هى التى ترسم خطة السلوك وتحول كل خطوة إلى نشاط ذى دلالة وهدف . فالعمليات العقلية تعمل بتوجيه من منطق اللاوعى وهو نوع من الدهاء العقلى الذى يعد أشد منعة وحتمية من انتصار العقل لدى « هيجل » أو أى مبدأ فلسفى تجريدى آخر .

ومن السهل علينا أن ندرك إلى أى حد يدين تفسيرنا للفن والأدب بالفضل لهذه النظرية من علم النفس ، التى تكشف الخبيء ، والتى تحاول بدلا من أن تكتفى من الظواهر الروحية بمظهرها الخارجى ، أن تفهمها ؛ على اعتبار أنها مناورات عدوانية دفاعية أولا وقبل كل شئ . وما من شك فى أنه لن يكون من الميسور لنا فحسب فهم النشاط الفنى ، بل إن هذا النشاط حرى بأن يحمل لنا معنى أكبر إذا ما نظرنا إليه على اعتبار أنه إحدى حيل الاستراتيجية العقلية ووسيلة للغلبة أو الانتقام وصورة من صور الدفاع أو الهروب . وإن جوهر ما أسهمت به نظرية التحليل النفسى

في سبيل فهم الفن ، لا يقوم في واقع الأمر على تعريفها البيولوجي للأثر الفني - بمعنى كشفها عن أصله الشبق أو تفسيرها للرمزية الجنسية التي ينطوى عليها - بقدر ما يقوم على نظرتها إلى النشاط الفني بوصفه جزءا من مخطط عام يستهدف التبرير العقلي والتسوية الذاتي ، ولا يتخذ من أسر الدوافع الليبيدية غايته المفردة أو أهدافه الأوحده . ومن ثم فإن اصطلاح « التبرير العقلي » إنما هو أصدق ، بغير شك ، في التعبير عن واقع الحال فضلا عن دقته وشموله ، من اصطلاحى التسامى أو اصطلاح الرمز وذلك لأن دلالاتهما الجنسية محدودة للغاية . بيد أن في مقدور فن التحليل النفسى بوصفه إحدى نظريات التبرير العقلي ، أن يقدم أجل الخدمات ليس فحسب إلى تاريخ الفن ومناهج النقد المتعلقة به بل إلى العلوم التاريخية والاجتماعية بعامه ، فربما أمكنه أن يمد مذهب المادية التاريخية في المقام الأول ، بنموذج نفسى ، مبينا كيف يظهر « الشعور الزائف » إلى الوجود ، وكيف تتحول الحقائق التي تحمل طابعا بيولوجيا خاصا إلى انفعالات وآراء وعقائد ومبادئ . ففى وسع المادية التاريخية بوصفها فلسفة منطقية للتاريخ والتحليل النفسى باعتباره نظرية دينامية للعمليات العقلية أن يتألفا إلى مدى بعيد . فانهما إنما يسييران فى واقع الأمر على الدرب ذاته على الرغم من افتقارهما إلى الثقة المتبادلة . فكلاهما ينظر إلى الإنسان على أنه كائن نفسانى روحانى يخوض غمار كفاح مرير يضطره إلى استخدام كل ملكاته وقدراته لكي يحتفظ بوضع متوازن بين القوى المتعارضة التي تتحكم فى حياته .

بيد أنه إذا كانت أعمق الاستبصارات (الحدوس) التي توصلت إليها نظرية التحليل النفسى فيما يخص بوظيفة العقل تعزى إلى الطابع الدينامى لهذه النظرية ، فإن بعضا من أرذل نقائصها ترجع إلى افتقارها إلى القدر الكافى من هذه الدينامية . فالتحليل النفسى لا يرى فحسب أن التكوين البيولوجى للإنسان أو ما يسمى « بالطبيعة الحيوانية التي لا تمحى » ذو طابع ستاتيكي متزن ، بل إنه يتورط أيضا فى كثير من المفاهيم غير الدينامية أو الحركية الأخرى . فهناك ، بادىء ذى بدء ، التكوين الثابت للدوافع المكبوتة ، ثم الوضع غير المتحول لمضغون اللاوعى كله ، الذى يذهب الكثرة إلى تصوره فى صورة مستودع أو مخزن . كما تبدو خبرات

الأطفال ومخاوفهم التسلطية في نظر التحليل النفسي ثابتة أيضا لا تتغير ، كما أنها تمارس تأثيرا دائما في سلوك الفرد ، بل إن اختيار المرء لصورة ميله الجنسي لينتمي كذلك إلى تلك الفئة من الميول الصلبة والقوارات غير القابلة للتقوض . إن الصيغة الثابتة لأنماط الشخصية ، ولا سيما تلك التفرقة التي أقامها يونج بين الانطوائيين والانبساطيين ، لتتناقيا تماما مع مبادئ علم النفس الديناميكي ، ذلك لأن الشخصية ، كما يستدل من نظرية التحليل النفسي ذاتها قابلة للتحويل ، وقد يكون الشخص انطوائيا في ناحية ، انبساطيا في ناحية أخرى ^(١) . فليس في واقع الأمر ثمة مضامين دائمة للعقل ، أو أنماط جامدة للشخصية أو قوالب راسخة للسلوك ؛ بل هناك فحسب مواقف سيكلوجية متباينة ذات عوامل دائمة التجدد وتوليفات جديدة . ووجوه دائمة التقلب . فليس ثمة شيء في واقع الأمر يظل ثابتا في الذهن ، طوال أية فترة زمنية قابلة للقياس ، بل إنه خلال الفترة الزمنية الواحدة ، لا تمثل شخصية فرد بعينه كلا متسقا ثابتا ، فقد يكون كريما أو شجاعا أو حازما بالنسبة لعلاقات بعينها وقاسيا أو خسيسا أو ضعيفا بالنسبة لعلاقات أخرى ، وربما اتصف بالواقعية والروح العملية والنشاط الملحوظ في ظروف معينة ، على حين يكون خياليا بعيدا عن الواقع العملي كل البعد في أحوال مغايرة .

وإن أكثر ما يظهر على نظرية التحليل النفسي من تبسيط مخل في معالجتها للفن ، مردده إلى عدم توافر دينامية التفكير لديها بالقدر الكافي . ففي مقدور نظرية التحليل النفسي إذا ما استعانت بمدرجات أكثر مرونة ، أن تخفف على سبيل المثال من تأكيدها لمواقف أوديب في الأدب ، وتولي اهتماما أكبر لحالاتها الكثيرة المتمايزة ، وأن تتحول عن مبدأ الوجود الثابت للدوافع إلى النظر في تطورها ، وعن تمسكها القطري والدائم إلى اهتمام أعظم بالحالة الفردية الواحدة . وفي وسعها أن تتحول إلى نظرية أكثر شمولا وأقل توكيدية ، دون أن تفقد بالضرورة قوتها الماثورة عنها .

٤ - النزعة النفسانية المتطرفة واستقلال الصور الروحية :

لقد حقق فن التحليل النفسى ، بمقارنته بالمناهج الأكاديمية السابقة ، تقدما ثوريا في فهم الفن لا يقل حدة عن ذلك الذى أحدثه في مضمار فهم العصاب . فهو أول صورة بناءة في واقع الأمر من صور علم النفس النشوى ، وأول ما أشار إلى أصول ذات صلات حقيقية بمحبيصة الموقف الفردى أو النشاط الإبداعي . فان نظريات علم النفس بعامة التى سبقت فن التحليل قد أخذت بمناهج العلوم الطبيعية ؛ بمعنى أنها سارت في دائرة مقولات العمليات الكيميائية وما يمت إليها بسبب أو القوى الميكانيكية ، وردت الظواهر العقلية إلى مكوناتها المفترضة ، وحاولت استعادة صورة العقل الواعي استنادا إلى عدد من العناصر المتبادلة الثابتة ، ألا وهى الإحساسات والمدركات الحسية وردود الأفعال القهرية . وقد جرد علم النفس التقليدى الذرى العقل البشرى من شخصيته وحوله من حقيقة حية ملموسة إلى محصلة عوامل تجريدية هى مكوناته . أما فن التحليل النفسى فانه يرى في العقل على الرغم من نزوعه شيئا ما إلى تنميط النزعات والعمليات وهو أمر لا مندوحة عنه فيما يظهر ، تعبيرا فريدا واضحا لا نظير له عن سيرة حياة الفرد . فان فرويد ينظر إلى كل ظاهرة عقلية في ضوء علاقتها بالشخصية جميعها ، ولا يترقط استمرار الخبرة الفعلية . فليس في سلوك الفرد من لحظات عديمة المعنى أو الهدف ، فكل ظاهرة من ظواهر العقل عرض لشيء بعينه ، بمعنى أنها نمطية محددة الدافع ، بل إن كل اللامعقوليات ومظاهر الشذوذ ، وكذلك أنواع الأداء الخاطيء والأفعال الصادرة عن وساوس متسلطة ، فضلا عن الإحباطات والخواف المستيرية التى كانت تعزى قبل فرويد إلى مؤثرات خارجية وعرضية مجردة ، بات ينظر إليها في الوقت الحاضر بوصفها ظواهر خاضعة لعوامل فسيولوجية ، ويعزى وقوعها إلى بواعث هادفة بفطرتها وإن كانت لا شعورية .

وتكمن أهميته نظرية فرويد من الوجهة التاريخية ، في أنها أول نظرية في علم النفس قابلة للتلقين والتطوير منهجيا فضلا عن أن لها أهدافا لم يكن يسعى إليها قبل ظهور نظرية التحليل النفسى إلا الكتاب الروائيون المسرحيون بطريقتهم العشوائية ؛ كما أنها تمثل أيضا المحاولة الأولى لمعالجة الشخصية الإنسانية بمنهج يمكن ممارسته وتلقينه بوصفه « أسلوبا تقنيا » وضعيا علميا . ويمكن القول بتعبير آخر إن نظرية التحليل

النفسى تمثل الأسلوب المنهجي الأول لاستقصاء الدوافع والإحباطات والانفعالات الشخصية على الرغم من أن مدركات التحليل النفسى حول الاتجاهات العقلية لا تتمتع فى ذاتها على الدوام بالقدر الكافى من المرونة . فلا يولد الشخص بصفات ثابتة ولا تكتسب شخصيته قط سمات لا تتغير أو تتبدل . ولكنه حتى وإن بدت نظرية التحليل النفسى فى هذا الصدد متحفظة شيئا ما فإنها تتمتع باحساس قوى أكيد بالبنية المعقدة والطرق الملتوية للعقل البشرى ، فضلا عن أن الفائدة التى تعود من منهجها غير التقليدى فى تفسير الآثار الفنية تفوق كل تقدير . غير أن محور التساؤل هو ما إذا كانت هذه تمثل المنهج الصحيح فى دراسة كيان عضوى صورى مثل الأثر الفنى . فان الأثر الفنى لا يلبث أن يتخلص من صاحبه ، بمجرد أن تتم عملية الإبداع على نحو قد يوحي لنا بأن وعينا بدور الأثر الفنى فى حياة الفنان قد يؤدى إلى طمس معناه الذاتى أو منطق الباطن ، بمعنى أنه يمحو الأسس التى تتحكم فى كيانه العضوى الصورى . فالميزة الفنية لمثل هذا الكيان العضوى ضعيفة العلاقة أو لا علاقة لها على الإطلاق بصلاحية الأثر الفنى لحل مشاكل صاحبه الشخصية . فليس للدلالة الجمالية لأثر فى من معادل نفسى ؛ بمعنى أنه قد يعزى إلى الاستعداد العقلى الواحد منتجات تختلف اختلافا جوهريا من حيث نوعيتها . فالظروف والأحوال النفسية ليست إلا من قبيل الفرص السانحة ؛ فهى تمكن من خلق الأثر الفنى ولكنها لا توفر المادة التى يصنع منها هذا الأثر . فقد تكون عقدة أوديب أو الرغبة فى مضاجعة المحارم أو المخاوف التسلطية أو الارتدادات أو النزعات الشبقية أو العدوانية من بين الفرص التى تثير الفنان ولكنها لا توحى له بكيفية تحقيق ما يبدع . وطالما قيل إن القصيدة الشعرية قوامها الألفاظ لا المشاعر إذ إنها تتبع منطق اللغة لا منطق الأحاسيس والعواطف . ويدين الباعث الانفعالى بما يكتسبه من دلالة فنية لسياق الأثر الذى يندرج فيه ، وليس لسياق الخبرات التى ينبثق عنها . وإن هذا الباعث الانفعالى إنما يستمد حياته كما قال ت . س . إليوت « من القصيدة ذاتها وليس من سيرة الشاعر » ^(١) . وربما أصبح مضمون الأثر الفنى برمته غفلا من كل جدة أو معنى إذا ما انتزع من نسيج الأثر ورد إلى التطور النفسى المتصل

T. S. Eliot : « Tradition and the Individual Talent », in Selected Essays (١)
(1932), p. 22.

أى إلى «سيرة الشاعر». وخلة القول أننا كلما اقتربنا من منشأ الأثر الفني بعدنا على الأرجح عن دلالة الفنية. فقد تؤدي بنا المغالاة في رد الأثر الفني إلى تاريخ حياة الفنان إلى إساءة استعمال علم النفس أو إلى الزعة النفسانية المتطرفة. وكيفما كان الحال فإن سيرة الفنان تحدد حتما عمله مثلما يحدد عمله كذلك سيرته. فانهما متداخلا العلاقة كما يتعلق أحدهما شرطيا بالآخر على وجوه عدة. فحياة الفنان تعبير عن موهبته وموهبته نتاج حياته. فان الفنان يمارس عن طريق نوع من التوقع المادة المناسبة لأعماله أى أنه بعبارة أخرى يجعل من -ياته ما يستطيع تمثيله وتفسيره كفنان^(١). ومن ثم فإن مشكلة العلاقة الجدلية بين الأثر الفني والشخصية لن تجد لها غير حل عقيم إذا ما بولغ في الاهتمام بسيرة الفنان.

غير أن رد الأثر الفني إلى سيرة صاحبه ليس إلا أحد متغيرات مذهب التطور الذى يرى فى المرحلة الأولى من أية عملية المنشأ الحقيقى لنتيجتها. ولو سلمنا بأن الحقائق المتصلة بالسيرة، كتلك الخبرات التى تصفها نظرية التحليل النفسى، تمثل نقطة البداية فى إبداع الفنان، فلنا مع ذلك أن نقرر أن الخطوة الحاسمة فى خلق الأثر الفني بوصفه منجزا روحيا فريدا لا تخطئه البصيرة وليس له من شريك أو نظير، تقع فى مكان ما من الطريق الموصلة بين نقطة البداية والصياغة الأخيرة للأثر الفني. إن هذه لحرافة من خرافات التفكير البيولوجى أن ينظر إلى المرحلة الأولى من عملية معينة على أنها الأساس والحرثومة والجوهر بالنسبة للنتيجة التى تسفر عنها هذه العملية أيا كانت، وأن نتيجة أى تطور لا تمثل غالبا غير نتاج ثانوى للخيول القائمة منذ البداية. ومن شأن أى تفسير نشوئى، ومن ثم أى تفسير سيكلوجى ألا يلقى بالا لدلالة الانحرافات والتغيرات التى تطرأ على ميل مبدئى بعينه خلال عملية التطور. كما لا تنطبق أهم خاصيات الأثر الفني بحال مع أشد العوامل أصالة أو تساطا على فعل الإبداع. فقد ثبت أن الميزة الفنية أو الطابع الجمالى عرضيان من وجهة النظر النشوئية، سواء الفسيولوجية أو النفسية بل والاجتماعية أيضا. ومن ناحية أخرى فإن تلك المهارات والخبرات التى يعزى إليها منشأ الأثر الفني وفقا لعلم

النفس بعامة ونظرية التحليل النفسى بخاصة لتتمثل على الأقل فى غضون فترات تاريخية بعينها فى عديد من الاتجاهات الإنسانية ، وهى مسئولة على حد سواء عن آثار فنية وغير فنية ، أو عن منجزات ناجحة أو فاشلة فنيا . وإنه لمن قبيل الأخذ بالنزعات النفسانية المتطرفة أن ننظر إلى الأثر الفنى بوصفه « وثيقة » أو سجلا بالاتجاهات والخبرات العقلية . وقد تكون الحقائق الوثائقية لازمة لا غناء عنها لفهم أسلوب تشكيله ولكنها لا تشير بحال إلى بنيته الصورية . والفن تعبير فى الغالب الأعم ولكنه لم يكن قط تعبيراً فحسب . فبغض النظر عن وظائفه العملية التى تبلغ حدا بعيدا من الاتساع والتباين ، فانه ينطوى على عدد لا نهائى من العناصر التقليدية الثقلية التى قد يتشرب بها الفنان دون أن تكون صادرة عن حاجاته الذاتية أو مراميه الشخصية . أما تلك الدعوى القائلة بأن لكل خطوة مفردة فى مضمار إبداع الأثر الفنى وظيفتها أو دلالتها الجمالية ، أو أن لها « معنى » موضوعيا على الإطلاق ، فليست إلا محاولة لإضفاء مظهر الحتمية على ما هو رهن بالاتفاق والاختيار .

وقد صرح فرويد ذات مرة فى رد له على سؤال وجهه إليه الفنان السريالى الفرنسى أندريه بریتون بقوله إن الحلم لايعنى شيئا آخر سوى العلم بشخصية الحالم وصراعاته وأعراضه وخبراته الماضية . أما الأثر الفنى فقد يكون على النقيض من ذلك عظيم الدلالة إلا أنه لا يمدنا بأية معلومات من هذا القبيل عن صاحبه . وكان لفرويد نفسه أن أقر فى أحد مؤلفاته الأخيرة بأن القدرة الإنتاجية للمؤلف لا تتبع على الدوام حسن نيته وأن « الأثر الفنى إنما ينمو وفق هواه بل قد يواجه مؤلفه فى بعض الأحيان فى صورة خلق مستقل غريب »^(١) . وإننا لنقف هنا فى واقع الأمر على قرينة واضحة على أن فرويد كان يحس إحساسا ليس باليسير بثقل العوامل غير النفسية فى تنظيم الأثر الفنى .

ومع ذلك فان المنهج التركيبى فى تفسير الفن لا يقضى ببطلان وجهة النظر النشئية . فكما يحق لنا أن نفسر الأثر الفنى على اعتبار أنه جهد يبذله الفنان للتعبير عن نفسه فمن حقنا أن ننظر إليه بوصفه نظاما لا شخويا مكتفيا بنفسه اكتفاء ذاتيا .

ففي وسع المرء أن يركز انتباهه على رمزيته بقدر ما يركزه على ما بين عناصره من تكامل وتفاعل . فان كل معلم للأثر الفني يتحدد بطريقة مزدوجة وذلك بالاستناد إلى الأثر الذي يهدف إلى إحداثه وبناء على الخبرة التي صدر عنها . فالحق أنه يثبت ذاته عن أكثر من طريق واحد . فهو يبدو كما لو كان تعبيراً عن شخص تواق إلى أن يكشف عن مكنون نفسه فضلاً عن كونه في الوقت ذاته رسالة يبغي الإفضاء بها إلى أشخاص آخرين . ومع ذلك فان الأثر الفني لا يتحدد فحسب بعقل الشخص الذي يريد التعبير عن نفسه أو نشر رسالة بل يتعين كذلك بوعي ذلك الشخص بأنه في معرض الإعراب عن نفسه أو نشر رسالة ما ، بمعنى وعيه بالوسائل والمقومات الحتمية لأسلوب التعبير المفهوم . وبوسعنا أن نفسر جانباً كبيراً من العناصر المكونة للأثر الفني على أساس مما يسمى « بتاريخ الفن بلا أسماء » أو عن طريق مذهب في نقد الفن يتجاهل شخص الفنان . بيد أن ثمة عناصر مكونة أخرى يتعذر إدراكها تماماً إذا ما فصلناها عن وقائع منشأها . ولا تتفق هذه مع الكل الثابت لأثر فني متكامل صورياً إذ تبدو على النقيض من العناصر الأخرى ، عرضية تعسفية ، مهما بلغ التعليل النشئوي الذي يحدد وجودها من شدة وصرامة . ثم إن الأثر الفني قد ينطوى على بعض البواعث التي تبدو عرضية مستعصية على الفهم حتى من وجهة النظر النفسية وذلك بالمعنى الأكاديمي القديم لهذا اللفظ . إذ تظهر طفرة ودون سبب واضح كما لا تتم عن أية علاقة مباشرة ببقية الأثر الفني تركيبياً أو نفسانياً . فانها لا تأتلف وجملة الأفكار والمشاعر التي يقطع « بثقلها » في وعي الفنان استناداً إلى العمل الفني في مجموعه . وأملنا الوحيد في الوقوف على تفسير لوقوعها معقود على فن التحليل النفسي باعتباره نظرية تقول بالعلاقات القائمة بين عمليات العقل الشعورية واللاشعورية .

وتقوم نظرية التحليل النفسي في الفن على أسس سيكلوجية صارمة ، فليس لها من منهج مباشر أو اهتمام خاص بما نفهمه من الاصطلاح القائل بالمعنى الذاتي أو المنطق الباطن للأثر الفني ، فليس من اختصاصها أو صلاحياتها الكشف عن البنية الشكلية ، كما أن من رأى فرويد أن الاستمتاع بالشكل الفني ، الأمر الذي يعجز عن تفسيره ، بل لا يحاول تفسيره ، يعتبر عديم المعنى في حد ذاته أي أنه

مجرد لون من ألوان الإغراء أو كما يسميها «لذة تمهيدية» fore-pleasure ، يراد بها فتح شهية الجمهور . وفن التحليل النفسى هو علم نفس الاتجاهات الذاتية الغرضية وليس علم نفس صور التعبير الموضوعية . إنها نظرية فى الدور الوظيفى للعقل وليست نظرية فى « التوضعات » التى تدين بمعناها وتأثيرها — من بعض الوجوه — إلى عوامل تخرج عن نفوذ الفنان الفرد . فنظرية التحليل النفسى لا تتخلى قط عن التيار المتدفق المتصل للحياة العقلية ولا تهجر قط جهاز العقل النفسى ، كما لا تقطع صلتها قط أيضا بالأساس البيولوجى لذلك الجهاز ألا وهو الغرائز والحاجات الجسدية وطلب اللذة . فان التكوين الفسيولوجى والنظام الغريزى يرتبطان وفقا لنظرية التحليل النفسى بالمقومات اللازمة لصور الحياة سواء العقلية أو البدنية . ويلعب الواقع البيولوجى للغرائز فى نظرية فرويد دورا مماثلا لذلك الذى يقوم به الواقع الاقتصادى للإنتاج لدى مذهب المادية التاريخية . وفن التحليل النفسى شأنه شأن فلسفة ماركس للتاريخ يعد مذهبا ماديا وضعيا ؛ إذ يستند إلى علم الأحياء كما تستند النظرية الماركسية إلى علم الاقتصاد . فالعقل موصول بالجسم وموصول بالعالم عن طريق الجسم وليست الغرائز كما يصرح فرويد إلا « مطالب واجبة على العقل بسبب علاقته بالجسم »^(١) . وإن نظرية التحليل النفسى لعلى حق تماما حين تقول « الإنسان الطبيعى قائم معنا على الدوام » ؛ بيد أنه يغيب عنه أنه ما دامت لا توجد هناك ظواهر عقلية بحث فليس ثمة مناشط إنسانية يمكن تفسيرها على الصعيد البيولوجى البحث^(٢) . فاننا لا نرى فى الواقع ثمة غرائز غير مختلطة أو غير مصابة بمرض أو ذات صبغة إنسانية عامة ، بل نقف فحسب على متغيرات منها متميزة تاريخيا . فالسلوك الطبيعى على الصعيد الإنسانى فكرة تجريدية لا تقل فى جراتها وبطلان حجتها عن القول بالقوة الروحية المطلقة غير المحدودة التامة الاستقلال .

(١) Freud, « Instincts and Their Vicissitudes », in Collected Papers, IV, 64.

(٢) راجع F. H. Bartlett : « The Limitations of Freud », Science and Society (1939), III 1, p. 73.

٥ - نظرية التحليل النفسى وعلم الاجتماع والتاريخ :

طالما أنحى باللائمة على نظرية التحليل النفسى لإغفالها الناحية الاجتماعية واعتبارها الإنسان مجرد كائن بيولوجى بمعنى أنه كائن لا اجتماعى أساسا . ولكن الواقع هو أن نظرية التحليل النفسى تنظر إلى الإنسان بوصفه كائنا لا تاريخيا وتطبق وضعه الراهن على الوضع الإنسانى فى صورته المجردة البحت . لكن كثيرا من المدركات الأساسية لنظرية التحليل النفسى تمثل بالفعل مقولات اجتماعية ، كما تفقد كل معنى محدد إذا ما انتزعت من محيطها الاجتماعى . فان الأسرة التى تتشكل فيها أساسا حياة الطفل المقبلة برمتها تؤلف جماعة من جماعات المجتمع كما أن العلاقات التى تربط بين أفرادها إنما هى علاقات اجتماعية . والنظام الذى يشير إليه « مبدأ الحقيقة الواقعية » إنما هو المجتمع ، كما أن الحقائق الحامدة التى تؤدى إلى إحباط وإعجاز وإفناء الشخص الساعى فى طلب اللذة إن هى إلا مواصفات وأنظمة اجتماعية . وأخيرا فان الأنا الأعلى لا يعدو أن يكون ممثلا للمجتمع ، ومعربا عن خلاصة إنجازاته الثقافية كما تظهر فى صورة دعاوى وأوامر وشرائع خلقية وتهديدات وعقوبات . غير أن كل هذه العلاقات فيما تقرره نظرية التحليل النفسى قد تجردت من جانبها الاقتصادى كما أنها تفتقر إلى التعريف التاريخى . فالأسرة كما تبدو لفن التحليل النفسى هى دائما أبدا تلك المنظمة القائمة على الزواج المفرد والتى تقر بالسلطة الأبوية وتحفظ بتوازن مزعزع وتعرض لأخطار جذرية ، وذلك بغض النظر عن الحقائق التى تعدل من طابعها على مر الزمن . ويعنى الواقع الاجتماعى دوما المجموعة ذاتها من المحرمات والكبح ذاته للذة . كما يظهر الأنا الأعلى فى شكل جنى أسطورى يتجاوز حدود الزمان والمكان ، وشخصية سرية خفية خارجة عن حدود التاريخ

وعلى ذلك فاننا نجانب الصواب بقولنا إن نظرية التحليل النفسى لا تأبه بالوضع الاجتماعى للفرد . غير أنه إحقاقا للحق ينبغى أن نؤكد حقيقة أنها تذهب إلى حد اعتبار الظواهر الاجتماعية كالحرب أو الديكتاتورية نتاجا للدوافع الغريزية كما أنها تفسر بنية اجتماعية كالنظام الرأسمالى - مع تراكمه المفرط وتعقيده التاريخى الشديد - بذلك الميل البسيط المتجانس إلى الشبقية الشرجية . ويرجع السبب فى فساد مدركات نظرية التحليل النفسى الاجتماعية أساسا إلى الحقيقة الماثلة فى أن هذه المدركات تذهب

إلى تصور الفئات الإجتماعية ، بل السلوك الاجتماعى ، وكأنها صور مكبرة للأشخاص أو لمواقف فردية أسطورية الصبغة . فان مقولات مثل « العقل الجماعى » أو « الذاكرة الجماعية » وناهيك عن « اللاوعى الجماعى » لدى يونج تصدر عن التطبيق العشوائى المباشر لمبادئ علم نفس الفرد على علم نفس الجماعات . أما عن منشأ هذه المدركات الخاطئة فمصدره أن فرويد يدرج مبحثى الاجتماع والتاريخ فى علم النفس وينادى بأنه ليس هناك على وجه التحديد غير مجموعتين من المباحث العلمية وهما علم النفس بشقيه النظرى والتطبيقات ثم العلوم الطبيعية (١) .

ومما يؤكد فرويد أن سلوك الأشخاص يختلف باختلافهم حتى فى ظل الظروف الاقتصادية المماثلة . ولعل ذلك صحيح بيد أن سلوكهم يبدو فى الغالب متاثلاً إلى حد بعيد على الرغم من اختلاف تكويناتهم النفسية ، وذلك فى ظل الأحوال الاقتصادية المماثلة كما يتخذون اتجاهات اجتماعية موحدة مثل الوعى الطبقي والمناخ الروحى للعصر والحركات السياسية أو الدينية أو الفنية الثابتة . وتدور هذه المسألة جميعها حول الحقيقة المعروفة الماثلة فى التفاعل بين التكوين البيولوجى والبيئة ، وبين الطبع والتطبع وبين علم النفس وعلم الاجتماع ، وهذه أزواج بتعذر أن نتجاهل بلا شك أحد مكوناتها دون الآخر . فكل مظهر من مظاهر الحياة يأتى نتيجة لمجموعة من الاستعدادات التكوينية وأخرى من الأحوال البيئية . وتقوم العملية الاجتماعية على الموازنة التدريجية بين التكوينات الغريزية وبين الأحوال الاقتصادية والمنظمات الراسخة التى تعبر بها هذه الأحوال عن نفسها . ومع ذلك فلا تتم عملية الموازنة هذه بواسطة جهاز نفسى فان علم الاجتماع ذاته كما يظهر فى أى لحظة تاريخية معينة قد يأتى نتيجة للتطور الاجتماعى ؛ إلا أن الفرد بتكوينه البيولوجى واستعداداته النفسى ، هو الدليل الأوضح على التطورات الاجتماعية . فالغرائز والدوافع الغريزية والضرورات البيولوجية تعزى إلى « أسس » الأيديولوجيات ، وإن فرويد لعل حق فى تأكيده بأن نظرية التحليل النفسى ليست إلا « بنية علوية » أو نظاماً قائماً على أساس عضوى بيولوجى . ولكن المشكلة هنا كما فى كثير من الحالات الأخرى لا ترد إلى هذا التصريح ذاته بقدر ما ترد إلى تضميناته ، ولا تكمن فى بدئنا بالغرائز ،

بل في افتراضنا أنها مسئولة أيضا عن بنايات روحية تختفي دوافعها الأصلية وراء نقاب سميك من الحوافز اللا غريزية أو قد تنحرف بهذه الغرائز أو تغطي عليها .

ويؤكد المحللون النفسانيون المحدثون أن فرويد لم يكن يرى أن الغرائز لا تقبل التغير بيد أنه ما من أحد منهم يوسعه أن ينكر أن فرويد قد دعا إلى « طبيعتها المحافظة » (١) ، كما أنه تصور أن تحولها يسير وتبدأ إلى الحد الذي تكاد تحتفظ فيه عمليا بطابع ثابت لا يتغير مع مر الزمن . غير أن ألوان الصراع التي تنشب بين الحوافز الغريزية والمطالب الثقافية إنما تتعين كما هو معروف لدى الجميع في لحظات زمنية . فان « الحب » بمعنى كل مضامينه ، أى ما هو عادل وحق في الحب وما يعتبر انتهاكا للأخلاقيات العامة ، يتغير على مر الزمن . ومع ذلك فان فرويد لا يحدثنا قط في هذا الصدد إلا عن الاتجاهات النطية غير المتميزة تاريخيا متجاهلا بذلك الحقيقة الماثلة في أن صور الكبت والإحباط ليست وحدها الناشئة عن التطور الاجتماعي بل إن هناك من الحاجات والشهوات التي يقال لها غريزية ، ولا سيما الميول العدوانية والرجسية ما يتحدد فعلا اجتماعيا وتاريخيا . وعلى كل حال فليس بكاف أن نعرف فحسب أن اختلاف الأحوال الاجتماعية تنجم عنه إحباطات مختلفة ، بل ينبغي علينا أن ندرك أيضا أن أعضاء المجتمعات المختلفة يستجيبون على وجوه مختلفة للنوع ذاته من الإحباط . فان العدوان ذاته يعتبر إلى حد ما نتيجة للإحباط ، أى أنه لا يمثل دافعا غريزيا بحتا بل اشتقاقا عن دافع ومن ثم فهو لا يحمل على أى نحو طابعا مباشرا وبسيطا شأن الغريزة .

وعلى الرغم من أنه من المتعذر أن نقطع برأى في ذلك الجدل المحتدم حول أولوية علم النفس أو علم الاجتماع على نحو جامع ومانع ، فان ثمة معالم مثل العلاقة بين الكبت والمنظمات الاجتماعية تكشف عن الحجة الدامغة المؤيدة لوجهة النظر الاجتماعية . فان الأنظمة الراسخة والمواضعات الاجتماعية والمعايير الخلقية والعادات والقوانين وما إلى ذلك ، لا تأتي نتيجة للكبت كما يستدل من نظرية التحليل النفسى ، بل إن المكبوتات ، على النقيض من ذلك ، تنشأ عن الأنظمة القائمة إذ تجيء أول

الأمر القاعدة المقررة والقانون المرعى الذى قد يكون تعبيرا عن مصالح اقتصادية أو سياسية أو غير ذلك من الاهتمامات ثم يأتى التحريم بعد ذلك . فحيث لا تقوم المواضع ، لا توجد أى من المحرمات أو المكبوتات . وغاية ما فى الأمر أن ليس ثمة ما يدعو إلى تحريم ما لا يهدد بالخطر وهو استمرار نظام مرعى ثابت . فان القوانين الخلقية أو القوانين المدنية تفترض وجود سلطة ؛ فاعتماد الفرد على الآخرين يسبق ولاءه لهم كما يسبق كذلك معارضتهم بالمقاومة والثورة والعدوان . غير أن الجهاز البيولوجى والسيكولوجى للإنسان يمثل الآلة التى يعزف عليها التاريخ ألحانه وليست لهذه الآلة نقائصها فحسب بل إن لها كذلك إمكاناتها ونغمتها وطبققتها الصوتية التى لا يخطئها السمع .

وتظهر طريقة فرويد غير التاريخية فى التفكير على أوضح صورة لها فى نظريته القائلة بتكرار الاتجاهات النشوتية الجنسية فى نمو الفرد . والتكرار فى حد ذاته يعتبر فى المقام الأول مدركا لا تاريخيا ، كما أن حتمية التكرار لدى فرويد بوصفها محاولة لاستعادة مرحلة مبكرة من النمو ليست إلا من قبيل السفسطة . وإن كتاباته المتأخرة لتزخر ، كما لا يخفى على أحد ، بالكثير من أمثلة الهروب الفلسفى الأخرى . فانه يرى فى الأحلام مضامين معينة لا يمكن فى نظره أن يكون منشؤها خبرات الحالم الخاصة ، بل إنها على حد تعبيره تراث قديم كالذى تحفظه أقدم الأساطير والعادات الشعبية لدى الإنسان ^(١) . ويذهب فرويد إلى أنه « قد وقع فى تاريخ النوع البشرى ما يشبه الأحداث التى تقع فى حياة الفرد » ^(٢) . وأن الفرد لا يؤدى من دور غير استعادة أطوار نمو الجنس البشرى . فعقده أوديب ، على سبيل المثال ، لا تعدو كونها تكرارا لحقيقة فى التناسل تعود إلى ما قبل التاريخ ، فهو موقف قد وقع فى نطاق العشيرة الأبوية القديمة وأدى إلى ما يصفه فرويد « بخطيئة قتل الوالدين الأولى » . ويزعم فرويد أن بعض الاتجاهات النفسية التى كان يُشعر بها لدى الإنسان البدائى حيث إنها تمثل الحلول التى توصل إليها لزاء مشكلة معينة مثل مقاومته على سبيل

Freud : An Outline of Psychoanalysis (1941).

(١)

Freud : Moses and Monotheism, p. 126.

(٢)

المثال ، للرغبات المتعلقة بمضاجعة المحارم ، تصبح اتجاهات لا شعورية عندما تورث وتتحول إلى إرجاعات تلقائية ذاتية . ويذهب به الأمر إلى القول بوجود « ذاكرة للجنس البشرى » ويعقد الصلة - إلى جانب ما يربط بينها من أمور أخرى - بين الخوف من الخصاء وبين إحدى القدرات الأسطورية التي لا تختلف في دلالاتها اختلافا كبيرا عن تلك التي ترتبط بفكرة يونج عن « اللاشعور الجماعى » . وفضلا عن ذلك ، فهو لا يقف عند حد الزعم بأن للمجتمع مثل ما للفرد « أنا أعلى » ^(١) بل يزعم كذلك احتمال وجود عصاب عنصري ^(٢) . ولكل هذه القضايا سمة مشتركة واحدة ؛ فهي تصدر جميعا عن افتراض وجود روح للجماعة أو عقل جماعى . ومع ذلك فليس لدى الجماعات فيما نعلم ملكات جماعية كما لا تشترك في غرائز أو شهوات أو مخاوف مرضية أو أحلام أو ذكريات أو حوافز خلاقة ؛ فالأشخاص الأفراد وحدهم هم القادرون على الرغبة والكبت والحلم والتذكر والتفكير والشعور والتعبير عن أنفسهم بطريقة مفصحة . وليست الجماعة الإنسانية بمثابة صورة مكبرة أو مصغرة للشخص الفرد . فانها تتألف من أشخاص أفراد وليس لها من واقع مستقل عن وجودهم .

ويعزى هذا الطابع اللاتاريخى الذى تظهر عليه مدركات نظرية التحليل النفسى أساسا فيما يبدو إلى أنها قد نشأت في الأصل في أحضان العلوم الطبيعية . فقد سعى فرويد في المرحلة الأولى على الأقل إلى أن يلتزم بقدر المستطاع بالقواعد الكمية كما أن تفكيره كان أقرب في تطوره إلى المقولات المكانية منه إلى المقولات الزمنية . فالعقل ، في تصوره ، يشبه بنية تتألف من قطاعات وليس كائنا عضويا ينمو وفق أطوار مختلفة . والمثل الهام الوحيد الذى انطوت عليه جهوده في دراسة العقل من ناحية نموه وتطوره هو وصفه لمراحل الميل الجنسى لدى الطفل . بيد أنه يلتزم في ذلك أيضا بمدر كى لتلك القوة النامية . فالحياة العقلية ، كما يقول فرويد ، تتألف أساسا من تحولات تطرأ على طاقات قابلة للقياس والقسمة الحسائية . وقد ساقته نظريته القائلة بقابلية الميول الذهنية للتحويل إلى نوع من علم الاقتصاد العقلى . أما

Freud : Civilization and Its Discontents (1930).

(١)

A. Kardiner : The Individual and His Society (1949), pp. 381-2.

(٢)

دعواه الأساسية في ذلك فهي أنه لا يتوافر للنفس غير رصيد محدود من القوة الذهنية ، وأن مقدار الطاقة المستهلكة في ميدان بعينه تحد من مقدار الطاقة المتوافرة في ميدان آخر . وهكذا نرى على سبيل المثال أن الشبقية النرجسية والحب الموضوعي يوازن أحدهما الآخر^(١) أو أن المخاوف التسلطية والنكوص يكملان بعضهما بعضا^(٢) . ولكن الواقع هو أن نظرية التحليل النفسي جميعها ، فيما يتعلق بالعصاب أو أى حالة نفسية أخرى من الحالات التي تتم فيها عملية إزاحة للقوة العقلية ، إنما تقوم على قاعدة اقتصادية ؛ ألا وهي أن العقل يصاب بالانهيار ومن ثم يضرب عليه الإفلاس الذهني عندما لا يصبح الإشباع الإبدالي كافيا للتعويض عن العجز عن الإشباع المباشر لمطلب غير مقبول . فالعصاب بحسب مدركات نظرية التحليل النفسي يمثل ظاهرة للاقتصاد العقلي حتى على المعنى القائل بأنه في مقابل لذة تجنى عن طريق الانغماس في عرض معين ، ينبغي تكبد مقدار مماثل من الألم . وإذا ما نظرنا إلى هذا الأمر من زاوية أخرى فأننا نجد أن الشخص العصابي يفرض على نفسه آلام المرض لكي يتجنب آلاما أخرى هي أقل احتمالا من الناحية الذاتية ولكنها مساوية في شدتها من الناحية الموضوعية . كما أن الأساس الاقتصادي لعمل الذهن ووظيفته مسئول أيضا عن الفكرة القائلة بأن القوة التي تتأق للفرد في ميدان بعينه من مبادئ النشاط الإنساني يقابلها ضعف وعجز في ميدان آخر ؛ فقد كان هيفايستوس أعرج وهو مر أعى وفيلوكيتيز مثخنا بالجراح وأن ما أتيح لهم من قدرات كان تعويضا لهم عن تشوهات خلقية وألوان من العجز والقصور ، فليس انحلال الشعراء والفنانين الجسماني أو الخلقى يضيع هباء مشورا ، فالعذاب هو ثمن المحد وليس هناك من نجاح غفل من التوضيح^(٣) .

والحقيقة أن الطاقة الجسمانية والقوة الذهنية اللتين تبدوان هنا قابلتين للتبادل تنتميان في واقع الأمر إلى نظامين مختلفين تمام الاختلاف . فالقوة الروحية المحركة لأى نشاط نفسي أيا كانت درجة تعقيده لا تقبل القياس ؛ وإنما لنظرة إلى العقل

Freud : « On Narcissism », in Collected Papers, IV.

(١)

Fenichel, op. cit., p. 57.

(٢)

Edmund wilson ; The Wound and the Bow (1929).

(٣)

آلية بحتة ، نيس لها ما يبررها ، أن نقول بأن العقل يصرف مقدارا ثابتا من الطاقة وأن قوته تخضع لقانون شبيه بقانون حفظ الطاقة في علم الطبيعة . وأن مثل هذا الافتراض ليستوى في بطلان حجته مع الدعوى القائلة بأن القدرة الروحية للشخص تنخفض تبعا للإفراط في استهلاك الطاقة الذهنية . هناك بطبيعة الحال ظاهرة التعب والإجهاد ولكننا نعلم في الوقت ذاته أن حدة الانتباه والقدرة على التركيز قد يطردان باطراد المهام الموكولة بالعقل والتي تجد قبولا منه . وإن القوة الروحية لتزداد في الغالب الأعم تبعا لزيادة الإنفاق والاستهلاك . أما ماهية العناصر الفردية المكونة لمنجز عقلي على المستوى فإنها تتوقف على عدد كبير من العوامل المختلفة التي تبلغ في كثرتها حدا يجعل من محاولة ردها إلى أصولها عبثا لا طائل من ورائه . فلا يصح الحديث عن وجود ارتباط بين الكم والكيف إلا عند المستوى الأول جدا من الأنشطة العقلية . فإن التقدير الكمي لا يلائم أية ظاهرة نفسية على الإطلاق ولا نقول الظاهرة الإرجاعية وحدها . وإن فرويد ليرتد في واقع الأمر ، إلى النظريات الآلية لعلم النفس القديم السابق على التحليل النفسي عندما يفسر اللغة الجحالية - فضلا عن الاستمتاع بالفكاهة - على أساس خبرة ادخار الطاقة العقلية (١) . ولا شك في أن هذه القضية إنمائها واحدة من تلك القضايا التي تظهر فيها قوة فكره الثوري أقل ما تكون وضوحا . ومما يؤسف له أنها ليست عرضية تماما بالنسبة لمدرسه الأساسي حول الفن .

٦ - مشكلات الفن التي تجد أو لا تجد حلالها في نظرية التحليل النفسي :

لم يكن فرويد على وعى ، بطبيعة الحال ، بالنقائص التي اعتورت نظريته في الفن من جراء الطابع اللاتاريخي لمنهجه . ولكنه كان على علم شأنه شأن أى شخص آخر - بأن هناك طائفة من المشكلات التي تعتبر حلولها لازمة لأى تفسير مرض للأثر الفني والتي ليس لنظرية التحليل النفسي من أمل في حلها . ويذكر فرويد هذه المشاكل بين الحين والحين وبطريقة غير منهجية شيئا ما ، متخذًا لها أربعة أبواب . يشير أولها إلى نقطة ضعف تختص بنظرية التحليل النفسي وحدها ،

أساسا سائر الأبواب فتتعلق بمشكلات تشارك فيها نظرية التحليل النفسى علم النفس بعامة .
 ولطالما أكد فرويد مرارا ودون تحفظ أن تفسير « طبيعة الموهبة الفنية » يخرج عن
 طوق نظريته (راجع « السيرة الذاتية » Autobiography) وأن « نظرية التحليل
 النفسى ينبغى أن تسلم بالهزيمة أمام مشكلة الفنان » (راجع Dostoevsky and Parricide)
 أما فيما يتعلق بهذه المشكلة بالذات ، فإن موقف علم النفس بمفهومه الأكثر سعة
 وشمولا ليس موقفا يائسا لا رجاء له كذلك الذى تقفه نظرية التحليل النفسى بتحيزها
 لصالح اللاشعور . بيد أنه لو فرض أن أصبح فى مكتبة علم النفس العام أن يسهم
 بطريقة مجدية فى تفسير البنية الروحية للفنان وأن يقرر بعض مقومات الموهبة الفنية
 على الأقل فإن حيرته إزاء سائر المشاكل الأخرى التى لم يجد فرويد من حل لها
 ولا سيما مشكلته « طبيعة الجمال » لا تقل حدة عن حيرة نظرية التحليل النفسى
 ذاتها . وإذا كان فرويد قد أعلن « أن موضوع الجمال هو آخر ما يمكن أن تتلى
 فيه نظرية التحليل النفسى برأى » فيمكن القول بأن علم النفس بعامة ليس بأحسن
 حالا من ذلك ، ولا يستطيع أن يجازف بالأخذ بمنهجه الشئوى فيقضى بذلك على
 الطبيعة الخاصة للجمال . وينطبق هذا القول أيضا على معايير الخصيصة الفنية التى
 يسلم فرويد فى غير تردد بأن نظرية التحليل النفسى غير قادرة على التصدى لها
 (Short Outline of Psychoanalysis) . وربما كان فى استطاعة علم النفس ، على
 أحسن الفروض أن يكشف عن الأسباب الكامنة وراء قبول الناس لبعض القيم
 الفنية ، غير أن مقياس هذه القيم بمعنى المعايير التى تحدد مقومات الفن الجيد وتميزه
 عن الفن الأقل جودة أو الفن المعيب ، لا يندرج ضمن مشكلات علم النفس .
 وأخيرا فإن فرويد يتنحى تماما عن حل تلك المسألة المتعلقة « بالأصول الحرفية للفن »
 ويسلم بأن « الوسائل التى يصطنعها الفنان فى عمله » تقصر عن إدراكها نظرة الحمل
 النفسى الفاحصة (Autobiography) والحقيقة أن الأصول الحرفية للفن تعتبر
 مستغلقة تماما على المحلل النفسى حيث إنها لا تخضع للتكوين العقلى الخاص بالفنان
 الفرد بقدر ما تخضع « للمنطق الباطن » للأثر الفنى ، ثم للتقاليد أى الخبرات المتراكمة
 لدى الأجيال والقواعد التى ثبت عونها فى معالجة الموتيفات والخامات والأدوات .

ولكنه إن صح أن نظرية التحليل النفسى : غير قادرة على الرد على السؤال
 المتعلق بمقومات ومعايير النشاط الفنى ، فإن فى مقدورها إلى حد كبير أن توجب

عن السؤال المتعلق بوظيفة الفن في حياة المتجيين له أو المستمتعين به . فالأسباب التي دعت إلى أن يصبح الشخص فنانا ، أو لماذا استسلم لحافز الخلق كحل لمشاكله ، أو لماذا دعت متاعبه وصراعاته إلى أن يجد حلا لما في الفن ، وفي الفن وحده ، فذلك ما لا يبدو واضحا بحال ، ومن ثم ينبغي كشف النقاب عنه ، وقد يكون في نظرية التحليل النفسي عون كبير بل قد لا يكون ثمة من غناء عنها ، في سبيل التوصل إلى ذلك .

ولقد كان الرومانسيون من صناع الأساطير الذين لا يرجي لهم صلاح ؛ فليس الفن دون شك اللغة الأولى لدى بني البشر . والحقيقة أنه لغة مفتعلة غاية الافتعال وطريقة غريبة مبهمة غير تلقائية في التعبير ، فالأشخاص السويون لا يجدون مدعاة لاستخدامها . وقد يكون قرص الشعر أو طلاء اللوحات ، لإمتاع الآخرين أو لنيل جائزة من الشواغل التي لا تعود بالضرر ، بل من ضروب النشاط المستحسنة المحمودة ، أما أن يخضع إنتاج الآثار الفنية لحكم العادة أو لوسواس متسلط ، فذلك عمل أقل ما يقال فيه إنه شاذ غريب . فما الذي يحدو الشخص السوي إلى أن يزعم أن الحياة تختلف عن واقعها ؟ إنه إن فعل ذلك فلا بد أن يكون على غير وفاق مع هذا العالم فضلا عن شعوره بالاغتراب والحيرة بصورة ما .

ولقد كانت إجابة فرويد عن هذا السؤال ، كما أوضحنا هي أن دوافع الفنان الغريزية تفوق في قوتها دوافع سائر الناس ، وأنه يقابل مطلب نبذ لإرضاء شهواته ، بارجاع أكثر ضيقا وسخطا ، ومن ثم فحاجته إلى الإشباع التعويضي أكثر حتمية وضرورة . فهو يطالب بقدر أعظم من القوة وسيطرة أتم على الحياة وقسط أكبر من الحب والاهتمام والنجاح يفوق ما ينشده الناس بعامة . إنه يعرض عن رتبة الحياة اليومية ويجد في عالم وهمي مفتعل الجزاء الذي ينكره عليه الواقع . وعلى كل ، فإن هروبه إلى دنيا الوهم لا يتفق بحال والسلوك السوي السليم في الحياة بل إن مراوغته في حد ذاتها تجعل منه شخصا انطوائيا يتهدد خطره دائم ، وتعتقد بيننا وبين العصابي صلة وثيقة للغاية . ولقد نادى توماس مان بأن « الشخص الرقيق السوي لا يكتب و لا يمثل ولا يؤلف (Tonio Kröger) ، ولا بد أن فرويد كان يرى كذلك هذا الرأي على الرغم من إعجابه بكبار الفنانين . ولعله كان

سيستبدل بصنمى « الرقيق السوى » صفتى « المعتدل والذى لا يعانى كفا أو منعا » فيقول إن المعتدلين وغير المصابين بالكف هم الذين لا يكتبون شعرا أو يؤلفون موسيقى ولكن الذى لا شك فيه أنه لم ينظر بعين الرضى بصورة ما إلى هؤلاء الذين تصدوا بالفعل للكتابة أو تأليف الموسيقى . فقد علم أن الرومانسيين هم الذين ابتدعوا الأسطورة القائلة بالعبرى المتهلل الجذل الذى اختصته ربة الفنون بقبلة على جبينه وبالفنان المتعجرف المتفصح كما هو حاله فى الغالب الذى لا يستشعر قط بالطأينة التامة أو يحس الاستقرار الكامل فى هذا العالم .

أما عن وظيفة العمل الفنى فى حياة الفنان ، فمتعددة الوجوه كثيرة الشباب ، فقد تكون حلا لتوتر يتجاوز حدود الطاقة أو وسيلة لبعث التوتر فى حياة كثيفة محبطة ، وقد يصبح جزءا من وجود الفنان ، أهم وأثمن من الحياة ذاتها ، ومصدرا للإهو والاستعلاء والرضى الذاتى أو قد يصبح أيضا منبعا للوم الذاتى الأبدى ، وشاهدا مروعاً على الفشل وقد يكون بديلا عن امرأة أو أسرة أو أصدقاء أو قد يكون عدوا ، أو غولا مصاصا للدماء يستنزف قوى المرء العقلية ، ويفسد عليه حياته وشبابه وهنائه . وربما كان إبداع الآثار الفنية دفعا لخوف من فقدان السيطرة على الحياة أو الذات ، ولكنه قد يكون أيضا نوعا من الاستسلام والهزيمة ومحو الذات . ويعتبر كل أثر فنى فى الفترة اللاحقة على الرومانسية على الأقل — على معنى من المعانى — بمثابة حرب على القوضى . وقد يكون نصيب الفنان النجاح أو الفشل فى حرية ضد قوى الظلام والقوضى ، ولكن الحافز على الإبداع لا ينشأ حيث لا يوجد ثمة خطر يهدد استمرار عالم توافرت له أسباب الاستقرار أو نظرة ثابتة إلى الحياة . وقد تكون القدرة على الإبداع الفنى فى النهاية وسيلة لتحقيق التكامل الذاتى أو عاملا على انحلال الذات ، فهى وإن كانت مطية يستعيد بها المرء هدوءه النفسى ، فهى تمثل من ناحية أخرى هروبا من النفس ووسيلة لتفتيت شخصية الفرد عن طريق عقد مقارنة بينها وبين شخصيات أخرى بتجربة عدة أمثلة للأنا الكامنة فى شخصيات الأثر الفنى . وقد كان من المحال قبل ظهور منهج فرويد فى التحليل النفسى إدراك معظم هذه النواحي المتعددة لوظيفة الفن فى حياة مبدعية ، كما لن يكون للمرء من أمل فى أن يُقوّم الفن بكل ما يظهر عليه من تعقيد ، التقييم الصحيح دون أن يسترشد بنظرية التحليل النفسى .

وإن ذلك ليصدق أيضا على دراسة ما قد يدفع الجمهور إلى قبول أو رفض الأثر الفني من حوافز . وهى ، كما هو معلوم لدى الجميع ، لا تنق بالعرض بحال فى الغالب الأعم ؛ ذلك لأن أشيع الطرق فى تقويم المبدعات الفنية ، لا يمكن اعتبارها أساليب صحيحة سليمة ، بالنظر إلى أنها لا تأخذ بالقيم والمعايير الجمالية . ومن ثم كان لزاما علينا ، فى تحليل الخبرات الفنية ، أن نرجع إلى وظيفة الفن العملية فى حياة الناس ، وأن نوظد النفس على مواجهة تقديرات متفاوتة تختلف باختلاف مقدار النجاح الذى يحققه الفن فى الاضطلاع بهذه الوظيفة . وإن أكثر الأسباب التى تؤدى إلى المنهج غير الجمالى فى النظر إلى الفن لترجع إلى جذور اجتماعية ؛ ومع ذلك فإن ثمة دوافع أخرى تتعن نفسانيا وبيولوجيا أكثر مما تتحدد اجتماعيا وهذه تنشئ « رد فعل قاصر » تجاه الآثار الفنية . وقد يجد الناس أن ثمة أثرا فنيا لا يصادف هوى فى نفوسهم بل يستثير نفورهم لا لشيء إلا لأن هذا الأثر يضخم إحساسهم بالقلق أو شعورهم بالذنب أو لأنه يؤلب بعض رغباتهم التى يجهدون فى كبتها ويعيد إلى عقلم الواعى تناقضات كامنة فيه دون حل أو تحقق ، ولأن الفنان يؤكد بدلا من أن ينحى الحقيقة الماثلة فى أن العالم قد صار حطاما من حولهم ، وأنهم قد لا يكونون أبرياء تماما من فعل هذا الدمار . ومن ناحية أخرى فإن الناس ينهرون ويبتهجون للآثار الفنية التى تصور العالم وقد رفرفت عليه ألوية السلام ، وبدا سليما معافى لم يصبه ضرر أو يتطرق إليه فساد ؛ فضلا عن الآثار الفنية التى تسهم فى حل مشاكلهم أو توحى بأن هذه المشاكل قريبة الحل ومن ثم فلا ضير منها . وهم ينعنون مثل هذه الآثار بالجمال المطلق والخلود . وحقيقة الأمر أن هؤلاء الناس يعملون فى تفسير تذوقهم الفنى إلى التبرير العقلى لما يحبون وما يكرهون مثلما يتلمسون المبررات العقلية للدوافع الكامنة وراء آرائهم وانفعالاتهم بعامة . وجملة القول إن الناس يحبون فى الغالب الآثار الفنية التى تعزز من إحساسهم بالأمن وتحد من خوفهم من الحياة ، وهم يكرهون من ناحية أخرى تلك الآثار التى تنكأ لهم جراحهم سواء المتعلقة بماضيهم أو حاضرم . ويقتضى الأمر أن يكون المرء على درجة عالية من الوعى والقدرة على الحكم أى الاستعداد الذهنى الذى ليس لمن طابعه الاستجابة التلقائية الساذجة لكى يحرر نفسه عند استمتاعه بالأعمال الفنية من مثل هذه الآراء العملية الشخصية .

٧- الفن واللاشعور والمرض والحلم :

تم عملية إبداع الأثر الفني إلى حد بعيد للغاية في ضوء الوعي التام وتحت الرقابة الدائمة للفنان الذي يشرع في عمله غالبا بموضوع قد اختاره اختيارا عاما ، ويظل على الحملة واعيا بما يحدث له في معرض تطويره وتنميته . ولا تستلزم دراسة هذه العملية بوصفها عملية عقلية شعورية عرضية منهج التحليل النفسي بل إنها لا تسمح بتطبيقه . فهي ليست موضوعا لعلم نفس الأعماق . ومع ذلك فإن كل شيء يصدق عليه القول بأنه ومضة فكر أو خاطر طارئ ، أو ذلك الذي يدعو الفرنسيون بلفظ Trouville ويطلق عليه الألمان لفظ Einfall والذي يحس الفنان نفسه بأنه أقرب إلى أن يكون لفة أو هبة منه إلى نتائج جهده المشعور به واختياره العمدى ، يتعذر تفسيره بالإحالة إلى علم للنفس يقتصر على دراسة الظواهر العقلية المشعور بها . وهذا الجانب وحده دون غيره من عملية الإبداع الفني هو الذي يبرر منهج التحليل النفسي ويعود عليه بالجزء الحسن . ولأنه لينبثق على هيئة نشاط تلقائي لا إرادى وغير عمدى عن مصادر كامنة في العقل تعتبر مجهولة بعيدة الغور بالنسبة للفنان ذاته ، هذه المصادر التي يبرز وجودها غير الملحوظ مدرك فرويد حول اللاشعور . وإن دلالة التحليل النفسي بوصفه نظرية في الفن إنما تتوقف على أهمية المادة الواردة من هذه المصادر .

وإذا أردنا أن نضع تعريفا موجزا لنظرية التحليل النفسي قلنا إنها نظرية تختص بدور الدوافع اللاشعورية في الحياة العقلية . كما يصف فرويد نفسه نظريته هذه بقوله إنها « مبحث علمي قاصر النظرة بوجه خاص ، يدور حول اللاشعور ^(١) » كما أنه في مقارنته بين تحول المضامين اللاشعورية للعقل إلى عناصر شعورية وبين فعل المعرفة وفق نظرية « كانت » في المعرفة ^(٢) يبدو كما لو كان ينظر إلى اللاشعور بوصفه نوعا من « الشيء في ذاته » ويخضع عليه - باعتباره كذلك - شرف كونه مبدأ ميتا فيزيقيا . ووفقا لوجهات النظر المتعلقة بفن التحليل النفسي فإن اللاشعور

Freud : The Problem of Lay-Analysis (1927).

(١)

Freud : «The Unconscious», in Collected Papers, IV, 104.

(٢)

هو الدائم وحده في الحياة العقلية (١). أما الشعور فانه يتألف من ناحية أخرى من شذرات متقطعة إن في قليل أو كثير كما أن العلاقات التي تربط إحداها بالأخرى ، كما تربط بينها وبين العقل ككل تخرج عن نطاق التجربة الشعورية . ووفقا لهذه القضايا فان ما يدعو إلى تطبيق أساليب التحليل النفسى في مجال استكشاف الفن يتمثل أولا وقبل كل شيء في حقيقة أن إنتاج العمل الفنى فضلا عن الاستمتاع به يشكل عملية متقطعة إن في قليل أو كثير ، مليئة بالثغرات والتناقضات والألغاز . وقد صدق من قال « إنه لا ينبغي النظر في الأصل اللاشعورى لعناصر الأثر الفنى كل على حدة إلا في حالة إذا ما أسفر التكوين عن تأثير متنافر (٢) » . ولنا أن نضيف إلى ذلك أنه لا يحق لنا أن نحاول تفسير العمل الفنى وفقا لنظرية التحليل النفسى ما لم يكن في الوسع الدعوى بوجود أصل لا شعورى لواحد أو أكثر من مكوناته .

يبد أن هناك فريقا من أكفأ أتباع فرويد وأقوامهم نفوذا لا يقنعون على أى وجه باقرار الاعتماد المتبادل والتفاعل الجدلى بين الملكات الشعورية والدوافع اللا شعورية في النشاط الروحى ؛ فهم يميلون إلى المناداة بأنه يتحتم على اللا شعور أن يتحرر من سيطرة الشعور لكى يكون قادرا على الإنتاج . إذ بصرح الدكتور جونز بأن القوة المحركة الحيوية إنما تأتى من بعيد أى من اللا شعور ولا عمل للعقل الواعى إلا إقامة العراقيل في طريقها (٣) غير أن الحقيقة هى أنه ما من عمل فنى يفرض نفسه بصورة كاملة على مؤلفه كما لا يمكن تصور أى جزء مستقل من العمل دون معونة الملكات الشعورية والعقلية والنقدية التى يتمتع بها الفنان . فان إنتاج أثر فنى حقيقى يستلزم وجود عقل سليم حذر يضرب بجذوره في التقاليد الثقافية القائمة كما يتطلب إجادة رصيد ثابت من الحيل القابلة للممارسة ، وقدرة على التعلم والاستيعاب ، واستعدادا للتجريب والحو والشروع من جديد . وقد تفضى الدوافع اللاشعورية والميول غير المحققة والمطامع الناشئة عن رغبات مكبوتة غير مشروعة إلى خلق توتر

(١) I. Hermann : Die psychoanalytische Methode (1934), p. 4. راجع

(٢) W. Born : « Unconscious Processes in Artistic Creation », Journal of clinical Psychopathology (1945), VII-2, p. 267.

(٣) Jones : « Psychoanalysis and Sociology », in Social Aspects of Psychoanalysis (1924), p. 27).

ذهنى يؤدى بدوره إلى العمل الفنى بوصفه تعبيراً عنها أو حلاً لها ؛ ومع ذلك فلا يمكن تفسير القدرة على التعبير استناداً إلى الدافع أو التوتر المحردين . فالحافظ على الخلق شئ ، والقدرة على تحقيقه شئ آخر ولقد كان فرويد فى هذه النقطة أهدى من تلاميذه .

ولا تعتبر الميول الشعورية واللاشعورية فى مضمار خلق الأثر الفنى مجموعتين متلازمتين لا سبيل إلى الفصل بينهما فحسب ، بل إن الأثر ذاته يأتى نتيجة لثائتهما المطلقة . ومن المعلوم أن فرويد يعرف الموهبة الفنية بأنها « مرونة الكبت » على اعتبار أن ذلك إنما يرجع إلى الحقيقة الماثلة فى أن الفنان يختلف عن معظم الناس فى أن الصلة بين الشعور واللا شعور لديه أيسر وأقرب ، وأن الطريق بينهما سهل ميسور . وبدراسة الدورة التى يأخذها الإنتاج الفنى ، يتضح لنا أن ثمة تغيراً دائماً يعترى مستوى الشعور ، بالنظر إلى أن فعل الخلق من وجهة نظر علم النفس ، لا يزيد فى الغالب عن كونه تذبذباً بين الدوافع اللاشعورية وتحقيقها التدريجى . فان التلقائى اللا شعورى من ناحية والتقليدى الشعورى من ناحية أخرى ، يتطابقان على نحو ما ، ومع ذلك فلا ينبغى أن يغيب عن أذهاننا أن ما يعتقد بتلقائيتها قد تمهد له مقدمات شعورية إن فى قليل أو كثير ، وما يبدو تقليدياً قد لا يعدو كونه آلية لا شعورية من آليات الدفاع ضد حوافز غريزية غير مأمونة . بيد أن العناصر التلقائية والعناصر التقليدية التى يتضمنها الأثر الفنى إنما هى أقل تطابقاً كذلك مع العناصر التى يمكن الإفصاح عنها والعناصر التى لا يمكن الإفصاح عنها ، كما لا يمكن أن يقال ببساطة إنها جاءت نتيجة لمرحلتين من التنمية : أولية وثانوية . وليس من الصواب أن نتحدث عن مرحلتين متميزتين تماماً لعملية الخلق الفنى ، بمعنى أن نفترض وجود مرحلة من الإلهام القهرى وأخرى من الجهد الشعورى . فلا وجود للإلهام بغير آثار تنظيم سابق ، كما لا يقوم تنظيم فنى بغير لحظات الإلهام الجاححة التى تستعصى على التفسير ، أما أن توصف هذه العملية بأنها استحواذ على مادة معينة باللجوء أولاً إلى المنهج اللاشعورى ، ثم مراجعتها وتنقيحها عن طريق المعالجة العملية الشعورية ، فذلك وصف باطل تماماً ، فلا يصح أن نقول ببساطة إن الأنا يهذب النص الذى يقدمه « الهو » والذى يبدو مهوشاً شيئاً ما وإن كان كاملاً

في حد ذاته . فان مساهمات العقل الواعي واللا شعور في الخلق الفني لا يقع بينها الانقسام قط على أى مستوى . فما يميز الخطوات المتلاحقة للإنتاج ليس هو التقدم من مرحلة إلى أخرى بل التغيير الدائم للبؤرة . وربما جاءت الفكرة الأولى لأثر فني نتيجة لجهد عمدى مقصود بيد أن ذلك لا ينفي أن تشمل اللبنة الأخيرة في الأثر الفني عناصر لا شعورية ؛ مثل اكتشافات مواتية أو علاقات غير منتظرة أو حلول عفوية طارئة .

ومبدأ الفصل بين القدرة الإبداعية اللا شعورية وبين التنظيم العقلي المشعور به وإن كان لا يتعدى الطابع التنظيمي فهو إنما يدخل على فلسفة الفن طائفة من الحلول التبادلية غير الملائمة تماما ، فكما أن الابتكار عملية عقلية فقد لا يقل « الترتيب » - بوصفه جزءا من نشاط الفنان - حظا من الإبداع . ومع ذلك فان ذلك التصور جميعه الذى يصور الإبداع الفني في صورة حالة ذهنية متمبعة مهوشة إن في قليل أو كثير « تنبثق عنها أفكار مبلورة محددة » (١) أقول إن ذلك التصور يعرب عن وجهة النظر الرومانسية في « القوضى المنتجة » . وهنا يتردد مرة أخرى القول بأن اللا عقلية التي لا سبيل إلى استكناهاها هي المنشأ الحقيقي للإبداع الفني وأن « الحالات الممتنعة على التعبير » أى اللاوزنيات « في علم الجمال الرومانسى ، لا زالت تعتبر أشد شمات الأثر الفني أصالة ونفاسة . ورغم ذلك فالتمييز بين العناصر التي تجد سبيلها إلى التعبير والتي لا تجد بالنسبة للصور الفنية إنما هي مهمة مثمرة مجزية على شريطة ألا يغالى المرء في التنميط الآلى لهذه العناصر . فقد يأتى اللحن في مقطوعة موسيقية ، على سبيل المثال ، نتيجة لموقف لا شعورى ولا عمدى وتلقائى روحى بصورة أعظم مما تظهر عليه بعض السمات المبهمة المتعلقة بتنمية المقطوعة وعزفها وهي سمات تخضع فى الغالب لحساب دقيق على الرغم مما يبدو عليها من طابع ارتجالى .

ولن يكون لنا من أمل في الإفادة على أى وجه من تطبيق مقولة اللا شعور على تفسير الفن إلا إذا أفلحنا في العثور على منهج يعيننا على اكتشاف مبادئ أسلوب صناعى فنى يختلف عن التنمية الشعورية القصدية لمخطط شكلى . وبعبارة أخرى فان

المشكلة تتعلق بإيجاد مفتاح إلى الدوافع اللا شعورية لبعض الأشكال الفنية مثل الصور أو الأمثلة أو الرموز التي لا تظهر فيها بيئة على دوافع شعورية . ومن اليسير تصور آلية شبيهة « بالتداعي الحر » التي يمارسها المحلل النفسي في العلاج ، تعمل عملها في الخلق الفني وأن هذا التداعي يكشف عن بعض القواعد الأساسية للابتكار التلقائي . فالفكرة الإبداعية التي تعن للذهن فجأة ، لا تختلف اختلافا كبيرا ، على المستوى السيكلوجي البحث ، عن المتداعيات التي تسفر عنها الجلسة التحليلية . وما من شك في أن فرويد كان يتجه بذهنه إلى هذه المشابهة عندما أعلن أنه على الرغم من عجز نظرية التحليل النفسي فيما يبدو عن إيجاد حل لمشكلة الموهبة الفنية فإن في استطاعتها بلا ريب أن تكشف عن الدور الذي يلعبه خيال الفنان (١) . بيد أنه غالبا ما يعوزنا الدلائل على دور المتداعيات في إنتاج الأثر الفني . إذ يتعذر في أغلب الحالات مساءلة الفنان عن ترتيب ظهور أفكاره . ومن ثم فقد نادى البعض بوجوب دراسة الترابط بين الأفكار أو الصور وفقا لما تظهر عليه في الأعمال المنتهية ذاتها ، محاولين استخلاص بعض النتائج استنادا إلى تلازمها (٢) . بيد أنه ينبغي على المرء أن يضع في اعتباره ، إذا ما تصدى لذلك ، أن النمط الأخير للعمل نادرا — ما يحتفظ بترتيب هذه الأفكار الفعلية . ويتعذر علينا أن نعزو الترابط بين أجزاء بعينها إلى دافع لا شعوري بدلا من إرجاعها إلى هدف فني محدد ، إلا في حالة ما إذا ترددت بترتيب واحد في سياقات تكوينية جد مختلفة وإذا ما وصل تكوين معين لبعض الصور والأفكار إلى ما يشبه الوسواس المتسلط .

بيد أن الحقيقة الماثلة في أن الخلق ربما توالد في اللا شعور لا تعني مع ذلك أنه ضرب من التلقائية الصرف . فإن الحدس والإلهام والارتجال لا يكشف عن شيء إلا عن التجربة المنسية أو المعرفة المطمورة ، فقد لا تزيد تلك الرؤيا التي تنبثق فجأة أو تلك الومضة الفكرية التي لم تكن في الحسبان ، أو ذلك الابتكار الذي يبدو تلقائيا في ظاهره عن كونها قد جاءت نتيجة لإعداد طويل وإن كان هذا الإعداد

Freud : An Outline of Psychoanalysis (1941).

(١)

Kenneth Burke : « Freud and the Analysis of Poetry », American

(٢)

Journal of Sociology (1939), XLV, 283.

لا شعورى الطابع أو غير محقق أو منمحقا . والحق أن الحظ لا يوافق إلا النفوس التى تهأت له « Le hasard ne favorise que les esprits préparés » ومع ذلك ، فإن من الممكن أن يوضع لهذا النوع من الإنتاج برنامج أو طريقة للعمل ذات طابع نمطى إلى حد بعيد ، وأن يذهب المرء إلى حد الزعم بأنه لئلا يعمل عندما يتصدى لنظم الشعر أو رسم الصورة ، تحت التزام أو سحر معين لا قبل له بمقاومته . ولن يستبد العجب بانسان حين يكتشف أن المذهب الرومانسى هو الذى ابتدع حيلة « الكتابة الآلية » أو تبين له أن المذهب السريالى قد طور هذه الحيلة بأن لحا فحسب إلى محاكاة الأسلوب التقنى الذى يتبعه فن التحليل النفسى وهو أسلوب « التداعى الحر » . وعلى كل حال ، فليس هناك ما هو أقل حظاً من التلقائية وأبعد صلة باللاشعور ، من مهمة تنفيذ هذا البرنامج المرهف التهذيب .

وعلى الرغم من هذه التحفظات جميعا فلا شك فى وجود المادة اللاشعورية فى تكوين الأثر الفنى كما أنه لا سبيل إلى إقامة اعتراض مشروع على التفسير المعتاد للفن من وجهة نظر التحليل النفسى إلا على أساس من الحقيقة الماثلة فى أن هذه المادة ، بمقارنتها بالثراء والتعقيد الذى يبدو عليه الأثر الفنى الحق ، لتظهر بادية الهزال والحمود والرتابة . وإذا ما كان المحللون النفسيون لا يفتأون يرددون القول بأنه ليس للأدباء والفنانين من اهتمام إلا ما يدور حول الرغبة الجنسية المكبوتة وعقدة أوديب والخوف من الخصاص والميول السارية والمازوكية والترجسية ، فلعل اللاشعور وفقا لتفسير نظرية التحليل النفسى له لا يحتوى على أكثر من ذلك . بيد أن نظرية التحليل النفسى قد تقصر عن الإحاطة بالدوافع اللاشعورية بكل أبعادها . ومن الحقائق الثابتة ، وهى بهذه المناسبة من أبرز همزات الوصل بيد مذهب المادية التاريخية وفن التحليل النفسى ، إن الكاتب — وهنا يبدو بلزك تقليديا مشهودا — لا يمثل على الدوام مصالح الطبقة الاجتماعية التى يخاطبها أو يعتقد أنه يزود عنها ويحميها . إن ما يفهمه انجلز من « انتصار الواقعية » يحدو بالفنان إلى أن يتخلى عن الخرافات المذهبية فى تفكيره التجريدى ، وأن يأخذ بدلا من ذلك ، الاتجاه اللاشعورى لعبقريته التى تعرض حقائق الحياة بطريقة أشد ملائمة وأكثر « عينية » — على المعنى الذى تقول به المادية التاريخية — من نظرياته الاجتماعية أو معتقداته

السياسية . وإنه لنى وسع الأبحاث النفسية إذا ما أدخلت فى اعتبارها مثل هذه الدوافع الدوافع اللاشعورية أن تثرى إلى مدى بعيد معرفتنا بعملية الخلق الفنى كما تعدل من بعض أحكام نظرية التحليل النفسى فى مثل هذا الميدان من ميادين البحث . وكيفما كان الحال فليس ثمة سند أو دليل على الدعوى القائلة بأن كل ما يأتى به التحليل بطريقة تلقائية لا عقلية ينشأ بالضرورة فى منطقة من النفس أبعد غورا وأشد حيوية من تلك التى يصدر عنها الجهد الشعورى الذى يخضع لأحكام العقل . كما أن اعتبار الحدس والانفعال أقرب إلى دائرة المثل العليا اللازمية وذات الطابع الإنسانى والروحى الكلى العام من التفكير العقلى غير المتواصل ، لا يعدو كونه أسطورة رومانسية . والواقع أن اللاشعور يستوى مع الشعور فى تمثيلهما المبتور للعقل فى وحدته وتكامله . وإن كان الأول أشد فقرا ، إلا أنه لا يفوق الآخر تكاملا بحال من الأحوال . فان اللاشعور لدى أناس مختلفين إنما تختلف صورته باختلاف تاريخهم الماضى وبيئاتهم الاجتماعية وثقافتهم وميولهم أى باختلاف عقلهم الواعى . فلا يمكن القول على أى وجه بوحدة الميول اللاشعورية التى تظهر فى فن النحت الزنجمى أو فى رسم الطفل أو تخطيط معنوه أو لوحة بريشة فان جوخ . فلا يمثل الشعور واللاشعور مقصورتين محكمتين لا ينفذ إليهما الماء كما أنهما لا يمثلان أيضا غرفتين يصلهما باب يقف أمامه أحد الحجاب كما حلا لفرويد أن يصفهما ، بل إنهما أقرب إلى كونهما آيتين مستطرتين يمتزج فيهما السائل الذى يحتويانه بصفة مستمرة عن طريق ما يشبه الارتشاح .

وفضلا عن ذلك فان الأحلام والأوهام والوساوس التى تراود الهمجى أو الطفل أو العصاى إنما تختلف عن الاتجاهات الذهنية للبالغ المتحضر السوى مثلما تختلف أفكارهما الشعورية أو مشاعرهم اللاشعورية . كما أن الاختلال العقلى عند الشخص البدائى ليختلف كل الاختلاف عن الاختلال العقلى لدى العبرى . فاذا أنت حطمت قطعة معقدة التركيب من عدة ساعة فانك تحصل على حد تعبير طبيب مشهور للأمراض العقلية على عدة ساعة معقدة محطمة وليس على عدة ساعة بسيطة . فالمرض وحده لا يسرى بين الأنماط المختلفة من الناس ، بل إن ذلك لا يتحقق للنوع الواحد من الأمراض . ولا يمكن القول بحال إن الفنان ليس إلا مجنونا أو عصايا

بل إن من المحال اعتباره مجرد شخص إنطوائى . ولكنه إن صح أنه « لن يذهب بعيدا حتى يصبح عصائيا » ، وإذا كان لتلك الأسطورة القديمة القائلة بالفنان المعتل نصيب من الصحة بمقدار ما يسمح على الأقل بالقول بوجود نوع من « الصلابة » فى استجابات الفنان ، وهو الحد الأدنى للشروط اللازمة للعصاب ، فقد يتسع المجال كثيرا أمام تفسير الأثر الفنى وفقا لمنهج التحليل النفسى ، على الرغم مما يحدث بين حين وآخر من تهويل فى تقدير أهمية المرض بالنسبة للإنجازات الروحية .

وقد ظهر منذ عهد الرومانسية ميل دائم ، على الأقل بين معشر الفنانين والشعراء أنفسهم إلى اعتبار المرض من الخصائص المميزة لهم ؛ ذلك أن الممثلين السابقين للرأى العام عند ما ألقوا أنفسهم وقد حيل بينهم على حين فجأة وبين مضمار المنافسة فى سبيل الحياه والسلطان سعوا إلى تقليد عجزهم عن القتال والتنافس بوسامات الصفوة المميزة . ولقد صرح هاينى Heine بقوله : « وكما أن اللؤلؤة داء يصيب القوقعة فمرض الشعر مرض يصيب الإنسان » . وبدا كما لو أنه يؤكد لفظى الداء والمرض ولكن ما أراذه بالفعل هو إبراز اللؤلؤة وتمجيدها .

وينادى ستيكل فى بساطة مذهلة قائلا : « إن كل فنان عصائى » . وإذا ما كان لنا أن نعتبر هذا القول مجرد حلم يقظة يراود طبيبا للأمراض العقلية فإن رأى بروست فى أن « كل ما هو عظيم فى العالم قد صدر عن عصائيين » يزيد دون شك على كونه رثاء شاعر ؛ بل إنه دعوى إلى المواطنة الخارجية . ولكن هل يعتبر الفنانون حقا أكثر عصائية ممن عداهم من الناس ؟ وهل يعتبر قلقهم وسرعة تهيجهم وعيوبهم أمورا شاذة ؟ وهل تعتبر تلك التقلبات المفاجئة بين الحالات المشرقة للثقة بالنفس وبين الشك القاتل ، وبين حالات التناغم التام والإحساس بالطمأنينة التى لا تتزعزع وبين أشد صنوف القلق وبالا ، من الخبرات التى لا يشاركون فيها غير المجانين ؟ ألا تعتبر هذه إلى حد ما سمات مشتركة لاستجابات أناس يتوقف وجودهم ويعتمد نجاحهم المادى والأدبى فى الحياة على ما تسفر عنه منافسة جامحة لا سبيل إلى التكهون بنتائجها ؟ ألا يمكن القول بأن كل من تلعب فى حياته المصادفة أو الحظ السعيد أو العاثر أو النجاح الذى لا سبيل إلى تقديره أو السيطرة عليه فيما يظهر ، دورا حاسما ، بمعنى أن كل المقامرين والمضاربين والدجالين والأبطال والممثلين الصالحين

أو الطالحين والفنانين الحقيقيين أو الفاشلين الذين لا رجاء لهم يعدون على القياس ذاته من العصبيين ؟ ثم إنه ألا يمكن القول كذلك بأن الوضع التاريخي والاجتماعي هو السبب الحقيقي الذي يمكن وراء هذا المرض ؟ وعلى أية حال ، فإن الفنان الرومانسي الحديث واللاحق على عصر الرومانسية وليس الفنان بوجه عام هو ذلك الذي يبدو أوثق صلة بمختل العقل ممن عدها من المتنافسين على طلب ود الجماهير . وعلى كل حال ، فليس لب المشكلة هو العلاقة بين الفن والمرض الحقيقي وهى علاقة متمايزة متقلبة جزئية ، كما لا يدور السؤال الذى يراد الإجابة عنه حول ما إذا كان وإلى أى مدى يمكن اعتبار الفنان سيكوباتيا أو عصابيا ، ولكنه ينصب على عظم الدور الذى يلعبه المرض فى نشاط الفنان إذا ما كان حقا مريضا .

بيد أن مسألة الفن والمرض جميعها ليست إلا جزءا من مركب أضخم من المشاكل التى تناقش العلاقة بين الموهبة الفنية وبين تلك الأحوال الظاهرية كالطفولة والحالة الذهنية البدائية وغير المهذبة أو المتمدنية والاغتراب والعزلة عن معشر الأشخاص السويين الصالحين . وليس بوسعنا أن نرد على هذه المشكلات خيمعا بغير جواب واحد ، وهو أن الفنان قد يكون عصابيا وقد ينتج الطفل أو الهمجى أو الجنون أشياء تحمل خصائص فنية واضحة غير أن الفن لا يمكن أن يكون قط نتاجا للعصاب أو الجنون أو حالة عقلية بدائية . وإن ملاحظة أندريه مارلو القائلة بأن « الطفل تسبى عليه موهبته دون أن يكون مسيطرا عليها »^(١) تصدق مع الفارق على حالات أخرى . أما الفنان الأصيل فإن علاقته بموهبته إنما هى علاقة السيد دون العبد . وقد يكون مريضا بيد أنه ليس ثمة صلة مباشرة بين موهبته وسلامته صحته أو اعتلالها . وقد يركز المرض أو يعدل من استخدام الفنان لقدراته ، بيد أن مسئولية المرض عن قدرة الفنان على الخلق لا تزيد مثلا على مسئولية تجربة حب ، من شأنها أن تزوده بمادة جديدة ولكنها لا تمدده قط بوسائل تصويرها وتمثيلها .

ولا يمكن القول بوجود علاقة بين الاختلال العقلى والإبداع الفنى إذا لم يفض ظهور هذا الاختلال إلى تغيير الأسلوب أو الطراز أو إلى اختلاف زاوية نظر الفنان

إلى الحياة ، أى أن ذلك غير جائز إلا إذا استطعنا أن نرجع بوجه قاطع نشأة أسلوب جديد للفنان فى تصور أو عرض موضوعاته إلى وقوعه فريسة المرض ، وربما كان المثل المؤكد الوحيد على ما قد يحدث من اتفاق عرضى بين مرض الفنان وتغير أسلوبه هو ما حدث لفان جوخ بل إنه حتى فى مثل حالته هذه يتعذر علينا تماماً أن نتبين العلاقة بين عنف نزعتة التعبيرية ، وبين اختلاله العقلى . وعلى ذلك فلا تعدو محاولة المساواة بين الملكة الفنية وقدرات العصابى أو السيكوباتى أو الطفل أو الهمجى كونها وسيلة لإيضاح تركيب آلى معقد بانتزاع أجزائه . ولكننا إذا ما قمنا بتحليل شىء معقد إلى العناصر المكونة له فإنا نخسر بذلك الكيفية ذاتها التى كنا نحاول تبيانها والوقوف عليها ، ألا وهى كيفية التعقيد . ولا تعتبر البنية المعقدة مجرد مجموع كلى لحقائق بسيطة فإن صفة التعقيد تظهر إلى حد ما فى مختلف الأجزاء المكونة لهذه البنية . وإن محاولة النظر إلى القدرة الإبداعية فى الفن فى ضوء أنشطة الأطفال أو الهمج أو المعتوهين إنما تقوم على الدعوى القائلة بأنه يظهر هناك فى المجالات الروحية طريق يصعد من البسيط إلى المعقد أو على أية حال طريق يرتد من المعقد إلى البسيط . إن العبقرى سواء كان عاقلاً أو مجنوناً يمثل ظاهرة نفسية غاية فى التعقيد ، كما أن مهارة المعتوه إذا ما كانت تعتبر فى الواقع قدرة فنية حقيقية لا تقل تعقيداً ، كما أنها مقطوعة الصلة بالاختلال العقلى مثلما تعتبر موهبة الذهن المتزن مقطوعة الصلة بالصحة العقلية . ومن ناحية أخرى فإن الطفل والهمجى ليبدوان أشد ما يكونان سذاجة وبساطة بالقياس إلى الفنان الناضج المحنك حتى بالنظر إلى أعظم إنجازاتهما الفنية حظاً من النجاح . فعند مستواهما لا نلمس ماهية التعقيد السالف الذكر على الإطلاق .

ويمكن الفارق بين العصابى والفنان — الذى قد يكون عصابياً ولكنه ليس بالضرورة كذلك — أولاً وقبل كل شىء فى الحقيقة الماثلة فى أنه تصدر عن الأخير آثار فنية بدلاً من أعراض عصابية كحل لصراعاته الداخلية أو مخرج لرغباته المكبوتة . فالعصابى لا يعرف « الإشباع بدون ألم » (فرائتر ألكسندر) أما الفنان فإنه يستمد من معاناته ذاتها نوعاً من الرضى ، ويرجع الفضل فى ذلك إلى قدرته على أن يخبرنا كما جاء فى عبارة جوته الشهيرة « بطريق معاناته » . وإن الفنان ليفر

من المرض بفضل ما أسماه فرويد بقدرته على التسامى . فالفن بالنسبة له بديل للعصاب أو مخرج من الإختلال العقلى . وعلى ذلك فالموهبة الفنية لا تعتبر بحال مرضا من الأمراض بل إنها بمثابة وقاية من المرض حتى ولو لم توفر على الدوام الوقاية الكافية . ومن ثم فقد يصح لنا أن نتكلم عن الهروب إلى الفن كما نتحدث عن الهروب إلى المرض أو العصاب أو الذهان . وهكذا نعود أولا وقبل كل شيء إلى الحقيقة التى كانت شائعة فى القديم والقائلة بأن الفن ملجأ وملأ لمن هم عاجزون عن مواجهة الواقع أو لمن هم راغبون عن التصدى له ، أى أن الفن ، بالاختصار ، هو مملكة الزهرة الزرقاء أو الوطن الرومانسى القديم لذوى النبل والحس المرفه ، وهو ملاذ الثوار إن لم يكن مدينتهم الفاضلة .

وترد العلاقة بين الحلم والإبداع الفنى إلى قضية من أشهر قضايا نظرية التحليل النفسى فى الفن ، وتعتبر هذه الفكرة فى حد ذاتها غير أصيلة بطبيعة الحال ، فهى جزء من التراث الرومانسى كما أنها تحتفظ ببعض خاصيات أصلها ومنشأها ، أى أنها تنتقل فى معرض تفسيرها للأثر الفنى وفق منهج التحليل النفسى ، من مستوى نزوة الخيال الشاعرى إلى مستوى الفروض العلمية ، كما توفر الأساس المتين المعقول للدراسة المنهجية . وإن أبرز خيمة يشارك فيها الحلم الأثر الفنى - فضلا عن وضعها الأساسى بالنسبة لنظرية التحليل النفسى - إنما هى طابعهما القوى الدلالة ودورهما فى المحافظة على اتزان الحياة النفسية . فهما يمثلان إرضاءات إبدالية لرغبات غير مباحة ويشيران إلى سبل التوفيق بين الرغبات المكبوتة ومطالب الأنا القائمة بدور الرقابة . ويقوم أثرها على التخفيف من حدة التوتر الذهنى وخلق طريقة للتعايش حيث لا يتيسر من ناحية ، التسليم للدافع أو كبته تماما من ناحية أخرى . وفى كل من الحلم والأثر الفنى يشتبك الأنا فى حرب مريبة ضد قوى حالكة مهلكة ، إلا أنه يحتفظ فى كلتا الحالتين بسلطانه وبحول دون إغارة اللاشعورى على أسلوب توجيه الشخص حياته .

ولمى جانب هذه السمات النفسية الدينامية العامة يثبت فرويد وجود عدة حيل تقنية تعتبر من الخصائص المميزة لعمل الحلم وكذلك للأثر الفنى كما تهيئ لنا فيما يبدو أفضل الأسس لمنهج نقدى للفن يقوم على نظرية التحليل النفسى . فالتمثيل غير المباشر والمزىة والإبدال والتكليف والإسراف فى تقرير الذات والإعداد الأولى والثانوى

تمايز المعاني الظاهرة والخفية تمثل أخصب هذه الحيل . بيد أن فرويد إنما يثرى هذه الصورة بمختلف الأضواء الجانبية الكاشفة ، مثل قوله المشهورة بأن الحلم ذو دهاء ومكر ، لأنه يجد الطريق المباشر إلى التعبير عن أفكاره مسدودا (١) .

ويكشف تطبيق هذه المناهج وأشباهاها على نقد الفن عن قواعد صورية للتمثيل الفني في غاية من الأهمية ، كما يدلنا في الوقت ذاته على أن أوفق التدابير الفنية وأروع الإنجازات المشهود لها لا تزيد في الغالب على كونها حلولاً مؤقتة ونتائج صعوبات عرضية .

وكيفما كان الحال فإن الدلالة الحقيقية لما يشارك فيه الأثر الفني الأحلام من خاصيات وبالتالي ما يشارك فيه أحلام اليقظة والرؤى والأعراض العصائية والسيكوباتية لا تكمن فيما تقدمه من قرائن على الكيفيات المرضية أو غيرها من كيفيات الإبداع الفني غير الجمالية بقدر ما تكمن في الحقيقة الماثلة في أن العقل يبدو في كل هذه الظواهر على صورة واحدة أي صورة العضو اللاواعي ، أو «صانع الشعر» كما اقترح البعض تسميته (٢) . وإذا نحن نظرنا إلى جلسة التحليل النفسي من هذه الزاوية لبدت لنا في ضوء جديد، وحدث بنا إلى التساؤل عن مدى صحة أو أصالة الذكريات والمتداعيات فضلا عن الخبرات المباشرة التي يكشف بها المريض المحلل النفسي على أنه صاحبها بمعنى مدى اعتمادها على حقائق ووقائع ثابتة أو مواقف فعلية تتصل بسيرته ؛ ألا يخلق المريض بصفة جزئية تاريخ مرضه وصراعاته وأعراضه ؟ بيد أنه لو فرض أن كان هذا المريض في الواقع متصنعا مختلفا فهل من الممكن أن ينتقص خداعه من قيمة ما يفضي به في نظر المحلل النفسي ؟ فالعرض يبقى إلى حد ما عرضا على الرغم من كونه مختلفا . وإذا كان الأمر كذلك فقد يحتفظ أيضا أي اختراع مكشوف مثل العمل الفني بطابعه المستقل الخاص به ويؤدي في الوقت ذاته وظيفة العرض . أي أن الأثر الفني ، بتعبير آخر ، قد يكون ادعاء ومهربا ومهدئا وصورة للإرضاء الإبداعي التعويضي ولكنه يظل رغم ذلك عملا فنيا وبنية ذات معنى وكيانا قائما بذاته . ولا تقضى على الماهية الجمالية

Freud : The Interpretation of Dreams (1933).

(١)

Lionel Trilling : The Liberal Imagination (1951), p. 52.

(٢)

للأثر الفني طبيعة منشئه غير الفنية أو الهدف غير الفني الذى ربما قصد إليه المؤلف من ابتكاره لهذا الأثر .

يبد أنه يجدر بنا أن نضع نصب أعيننا هذا الوجه على الأقل من وجوه الخلاف الكثيرة بين الحلم والأثر الفني . فالوهم الجمالى يمثل صورة لخداع الذات المشعور به « والتعليق المتعمد للإنكار » كما وصفه كولير دج . وإن ما يتسم به هذا الوهم الجمالى من مرونة وقابلية للضبط فضلا عن تفاوت درجة الشعور التى تصحب تجربة الانخداع به ، إنما تمكن من العودة من الفن إلى الواقع فى أى وقت . أما فى حالة الأحلام وأحلام اليقظة والهذات العصابية والسيكوباتية على الأخص فإن مرونة الاتجاه هذه تخرج عن طوق الشخص المعنى . فإن سر التأثير الفني على خلاف ما هو الحال مع الهذات الصرفة يكمن فى توافر المسافة « الصحيحة » التى تقضى إلى كل من الواقع والوهم « فقصر المسافة » underdistance إلى عالم الوهم الفني ، إن جاز لنا أن نستخدم هذا التعبير الذى أصبح دارجا شائعا ^(١) ، من شأنه أن يعوق طريق عودتنا إلى الواقع ، ومن ناحية أخرى فإن زيادة هذه المسافة overdistance لن تتيح لنا قط بأن نخلص أنفسنا من معايير الحياة الواقعية . فالنزعة الجمالية يقضى عليها من خلال الفن ومن أجل الفن بالطريقة ذاتها التى تفقد بها الأحلام أو أحلام اليقظة أو الهذات أساس الواقع الصلد بالانسياق وراء رغبات لا واقعية هدامة بالنسبة للمجتمع . أما الافتقار الكلى إلى الخيال فانه يشارك الفلسفتين الواقعية والعقلية المفرطتين فى الصرامة وكذلك استبداد الأنا بالهو ، فى هذه الخاصية وهى أنها تسد الطريق على التجربة الفنية الحقيقية كلية وتضيع الفن طلبا للحياة ومن أجل حياة اجتماعية صالحة قديمة .

٨ - الصور الذهنية ونموضها :

غاية ما ترمى إليه دراسة الفن وفق منهج التحليل النفسى هو الكشف عن الدوافع الكامنة وراء المضامين الصريحة للأثر الفني . فغالبا ما يكون للصور الذهنية وخاصة فى الشعر إلى جانب دوافعها الواضحة معنى خاف لا ندركه على نحو مباشر رغم

أن هذا المعنى قد يكون بالغ التأثير منذ البداية . كما تأتي هذه الصور نتيجة لفعل إبداعى لا شعورى بصفة جزئية وتعمل عملها فى ذهن القارئ دون وعى منه إن فى قليل أو كثير . ويرجع تعقيدها إلى تلك الحقيقة عينها الماثلة فى عدم وضوح معانيها على نحو مباشر أو بدرجة كافية ، وأن إدراكها لا يتم إلا على خطوات ، وبالمصادفة ، من خلال مبادرات ومراجعات وتخمينات وتساؤلات . وقد يتخير الشاعر لفظا بعينه أو صورة بذاتها بدلا من لفظ آخر أو صورة مغايرة دون أن يدرك سببا محددًا لذلك ، فقد ينتقى صورة تعبيرية ذات دلالة قد لا تكون ماثلة لعقله الواعى وإن كان لها مع ذلك أبلغ الأثر فى نجاح عمله الفنى . ويحدثنا الفنانون عن أنهم ربما راودتهم بين حين وآخر فكرة إلغاء بعض التفاصيل فى عمل أو آخر من أعمالهم لعجزهم للوهلة الأولى عن إدراك العلاقة بينها وبين بقية أجزاء العمل الفنى ، بيد أنه سرعان ما يتبين لهم بعد ذلك سلامة الأسباب التى دعت إلى الاحتفاظ بهذه التفاصيل بل وحيويتها البالغة وأنهم كانوا يلتزمون فى الواقع الأمر حين ابتدعوا هذه التفاصيل بنوع من المنطق اللاشعورى . ويتضح من ذلك أن الفنان قد يضمن عمله أكثر مما تصل إليه مداركه ويستمد مادته من مصادر تدلنا نظرية التحليل النفسى فى الغالب على أقصر الطرق إليها .

ويعد ازدواج المعنى من أشيع صور التعقيد وأكثرها ذيوعا فى الشعر الحديث . وإننا نعت التعبير أو الصورة الذهنية بازدواج المعنى إذا ما أدت أكثر من معنى بوساطة عبارة واحدة ، وكذلك إذا ما اجتمع معنيان أو أكثر لعبارة واحدة ، على غير ترابط أو وفاق فى حد ذاتهما للتعبير عن تجربة معقدة ولكنها موحدة ، أو عن ذهن غنى بتمايزه إن فى قليل أو كثير وإن كان غير مختل أو متحلل . وقد ينشأ ازدواج المعنى فى ظروف متباينة شتى ولكنه يترتب بوجه خاص على منع المعنى المضمر لسبب أو لآخر من التعبير عن نفسه على نحو مباشر . أما عن جاذبيته الفنية فتكمن فى وجود عامل مجهول وغير محقق وإن كان عظيم الفعالية يأخذ عن مصدر ثلاثارة ليس من سبيل إلى اختراق حجبه ومن ثم يبدو زائحا لا ينضبط له معين . وتنطوى كل صورة شعرية أصيلة على عنصر من عناصر ازدواج المعنى . فالشيثان اللذان نعقد المقارنة بينهما فى تشبيه ما أو نصل بينهما فى كناية أو استعارة

إنما يشبهان بالأحرى شيئا ثالثا ولا يشبهان بعضهما البعض . أما « قاسمهما المشترك » الذى يمثل همزة الوصل الحقيقية بينهما فرغم كونه لا شعوريا يكشف غالبا فى وضوح تام عن قوة مكبوتة تعتمل فى ذهن الكاتب . وعلى ذلك فربما بدا التشبيه أو الاستعارة هذرا لا معنى له من وجهة النظر المنطقية إلا أنهما بوصفهما نصا شعريا يبدوان فى تمام الكفاية والوضوح . فلن يكون لعبارة بودلير القائلة : « أنت سماء خريف صافية Vous êtes un beau ciel d'automne » من معنى إذا لم توح لنا بصورة امرأة ممددة على الفراش فى استرخاء وشهوانية لا تقاوم — وهو مشهد قد لا يكون الشاعر قد أقر به عينه قط فى الواقع .

وليس هناك ما هو أجدى فى تفسير ازدواج المعنى فى الشعر من الأسلوب الذى يمارسه فن التحليل النفسى فى مجال تفسير الأحلام ، أى طريقة الاستدلال على المضامين الخفية من مثيلاتها الظاهرة . وليس هناك من مدرك أشد ملائمة لطبيعة الصور الشعرية من مدرك « التكثيف » أو « زيادة التوكيد » على معنى تحليل فرويد للأحلام . ولقد سبق أن قيل إن أغلب ما يبدو غامضا غير مؤكد فى الفن إنما هو فى واقع الأمر زائد التوكيد وإن هذا الإفراط فى التوكيد كما فى تعريف نظرية التحليل النفسى يعتبر « عاملا أساسيا فى فهم الشعر » ^(١) ويبدو أن فرويد نفسه كان على وعى تام بالآثار المترتبة على هذا التوازى بين صور الحلم والصور التى تتضمنها القصيدة الشعرية فانه يصرح فى وضوح تمام بأنه مثلما هو الحال مع العرض العصابى والحلم « فلا بد أن كل ابتكار شعري أصيل صدر عن أكثر من دافع واحد كامن فى عقل الشاعر كما لا بد أن يسمح بأكثر من تفسير واحد » ^(٢) . بيد أنه ينبغى ألا يغيب عن أذهاننا أن غموض الصورة الفنية ليس مرده فحسب إلى تشتت عقل الفنان بل إنه يأتى نتيجة لمعاودة التفسير المتصلة التى يتحتم على كل جيل جديد أن يتصدى لها إذا ما أراد أن يجد لنفسه منهجا مباشرا فى دراسة الآثار التى ابتدعها أسلافه . ويستفحل عدد التفسيرات المتباينة باطراد التطور التاريخى كما أنه كلما قدم العهد بالآثر الفنى ازداد تعقيدا وغموضا كذلك فى الغالب الأعم .

Ernst Kris : Explorations in Art (1952), p. 254.

(١)

Freud ; The Interpretation of Dreams (1933).

(٢)

ومن ثم أصبح واجبا على نظرية التحليل النفسى كما سبق أن رأينا أن تقنع بتفسير ما لا يتيسر تفسيره وما لا يمكن التسليم بظاهرة من عوامل التجربة الفنية وفقا لضرب من ضروب علم النفس ينحصر فى نطاق تعبير العقل الواعى فحسب . ويذهب الأمر كذلك إلى حد أن العبارات الظاهرة الواضحة فى الأثر الفنى تضع وتتهلك حال أن يقع التباعد بيننا وبين الفنان زمنيا ، ولا نعود نحس أو نفكر وفقا لنظرته إلى الحياة . والواقع أننا لا ننبين على الوجه الصحيح ما قصد إلى قوله فنان يعود إلى تاريخ مضى حتى ولو اتفق أن تأتى له التعبير عن نفسه دون تحريم أو تحفظ عقلى أو جنوح إلى السرية ، ومن ثم فلا يكاد يقوم أى فارق جوهرى بالنسبة لنا بين المعانى الصريحة والمضمرة ، وذلك فيما يتعلق بأثر من آثار الماضى . فكل تفسير لمثل هذا الأثر يعتبر إلى حد ما تفسيرا مغلوطا . ولكننا إذا ما أسأنا فهم أثر فنى فليس مرد ذلك إلى أننا « نسقط بنية متمفصلة » على هذا الأثر حيث لم يكن الفنان ذاته متمفصلا ، بل إلى أن خبراتنا المتمفصلة تختلف عن أساليبه التعبيرية المتمفصلة . مثلما تختلف أفكارنا ومشاعرنا الوجدانية المتمفصلة عن صور فنه المتمفصلة . ومن الجدير بالذكر أن صفى الغموض وعدم التفصيل بالنسبة للأثر الفنى غير متطابقتين على الإطلاق . فقد يكون منشأ الغموض هو انعدام التفصيل ، ومع ذلك فإن أعقد صور الغموض تتمخض عن العناية المفرطة بالتفصيل وليس عن عدم مبالاة به .

ولكن الغموض يعتبر فى حد ذاته ظاهرة نفسية تتحدد تاريخيا ، وهو ليس بحال ظاهرة لا زمنية أو لا تاريخية . فقبل العهد السلوكى أى قبل نهاية عصر النهضة الأعلى لم يكن ازدواج المعنى قط من وسائل التمثيل الفنى ذات القيمة البالغة . بيد أنه بمقدم المارينيين Marinists والجونجورين Gongorists وكتاب الدراما فى العصر الألبسباني ثم الشعراء المتيافيزيين الذين أدمنوا جميعهم حيل الغموض والتشامخ ، أصبح ذلك الميل الحديدى إلى التعقيد الذى كان بعيدا عن التصور فيما سبق بدعة العصر فى ميدان الأدب ، كما بدا أن التنافر هو التعبير الملائم عن الأزمة الروحية التى خيل أنها قد أخذت تقوض أركان الحضارة الغربية . ومن أعراض هذه الأزمة الواضحة أنه فى ميدان الإنتاج الفنى الخاص بهذه الفترة ، كانت الصراعات الناشبة بين كل من النزعتين الحسية والروحية أى التناقضات الداعية إلى التفسيرات القائمة على

فن التحليل النفسى ، هى المنشأ الرئيسى لصور التعبير الغامضة . وكما هو الحال مع العرض العصابى أو الحلم فإن ازدواج المعنى إنما هو تعبير عن توتر روحى يخوضه المرء ويبقى فيه ، لا هازلا ، بل لأنه لا يقبل بأى من الميول المتصارعة المتضمنة فى التجربة الغامضة . وقد سبق أن قيل أن شكسبير مثلا ، كان يرفض فى الغالب أن يختار بين معنيين مختلفين لصورة واحدة وينادى بأن ازدواج المعنى هو أصدق وألزم تعبير عن حالته النفسية (١) .

وثمة منهج يتميز بالحدة وبعلامته كذلك دون شك لدراسة ظاهرة النزعة السلوكية على نحو لم يتوافر لأى منهج تفسيرى سابق ، كما لم يكن ليتيسر بغير الدرس الذى لقننا إياه فن التحليل النفسى ، فقد أثبت بالدليل القاطع أن الفن لا يعد فحسب صورة للكشف والافتضاح بل إنه صورة للإخفاء والتمويه ، وأن الآثار الفنية لا تبتكر لتكون صورا للرؤيا الذاتية والاتصال فحسب ، بل لتتخذ وسائط للإخفاء والخداع الذاتى والإيهام أو التصريح بأنصاف الحقائق على أحسن الفروض . ولقد علق فرويد ذات مرة على أعمال جوته بقوله إنه اتخذها جميعا « وسيلة للتخفى الذاتى » ، ولا شك فى أنه أراد بهذه الملاحظة أن يوضح ما قاله هذا الشاعر من أن آثاره تمثل « شذرات اعتراف عظيم » . وإن تصريح فرويد هذا ليصدق على التعبير الفنى بعامه حتى لو ذهبنا إلى القول بأن وجه الخلاف الأساسى بين الصور من جانب والرموز التى تظهر فى الأحلام والأعراض العصابية أو الأداء الخاطيء من جانب آخر هو أن الفنان يسعى فى المقام الأول إلى التعبير والتفسير على حين أن العصابى والحالم « وشارد الذهن » يسعى إلى رويعة يلوذ بها أو قناع يتستر وراءه .

ولم تعلمنا نظرية التحليل النفسى فحسب كيف ندرك على وجه أفضل أنه ليس للغموض والإيهام قيمة فنية تختص بهما ، بل لقد دلتنا كذلك على جانب من الأسباب التى تدعو على حد تعبير كولير دج « إلى أن يكون الشعر أعذب وأمتع حين لا يكون فهمنا له إلا على نحو إجمالى غير تام » . والشعر الحديث إنما هو تعبير عن الذهن فى حالة نشاطه وحركته وتمثيل لطبيعته الدينامية وصراعاته ومثابرته على الكفاح : فازدواج المعنى والغموض والتعقيد وأساليب التعبير الإضمارى ونبد السهل المحب

ليست جميعها سوى وسائل للحفاظ على دينامية الحياة العقلية وتحاشي الإفراط في تبسيطها حتى تبدو وكأنها ستاتيكية الطابع . ثم إن الدينامية العقلية إنما هي ظاهرة تاريخية مثلما تعتبر صور التعبير الفني كافة في الواقع ، سواء ما كان غامضا منها أو غير غامض ، تاريخية أساسا . ولا يقوم ثمة دليل على الإطلاق على الدعوى القائلة بأن الرموز تعد بالنظر إلى غموضها من الآثار المتخلفة عن أسلوب بائد في التفكير أو أنها تنسب إلى الملكية الروحية العامة لدى البشر . ونظرية التحليل النفسي في افتراضها الوجود الكلي للصور الرمزية إنما تقصر انتباهها على بضعة أمثلة أولية ونغض الطرف عن الحقيقة الماثلة في أن ثمة رموزا جديدة تتوالد بغير انقطاع ، وأنه حتى وإن أمكن وصف الرموز العصائية — مع شيء من التحفظ أيضا — بأنها راکدة أو جانحة إلى التحفظ فإن الرموز الفنية على خلاف ذلك إنما هي في حالة تدفق وتمايز دائمين . وعلى أية حال فأننا لواهمون في ادعائنا بأنه ما دام الفن والعصاب يبطنان عند التعبير عن نفسيهما بقدر ما يظهران فإن رموز الفنان تنسب إلى تلك الفئة ذاتها التي تنسب إليها رموز العصابي . فهذه الأخيرة إنما هي دائما أبدا أعراض عصائية بمعنى أنها صيغ صارمة ذات وظيفة محددة معينة على وجه قاطع بات ، في حياة المريض العقلية على حين أن الرموز التي يستخدمها الفنان تكشف عن نية غاية في المرونة وقابلية التغير .

٩ - نظرية التحليل النفسي وتاريخ الفن :

منهج التحليل النفسي في نقد الفن أو ترجمة حياة الفنانين لا يحتاج إلى تبرير ، بيد أنه يبقى أمامنا سؤال من نوع آخر يتحتم الإجابة عنه . هل هناك أي وجه للإفادة من نظرية التحليل النفسي في تاريخ الفن ؟ فالطراز الفني لا يمثل مدركا نفسانيا كما أن تطور الطرز الفنية ليس بالعملية التي تقبل التفسير وفقا للأسس السيكلوجية . فإن التشابه في الوسائل والغايات بين الآثار والتيارات التي ترتبط طرازا بعضها ببعض ، يخرج عن مجال اختيار الشخص . وعلى الرغم من أن الطراز الفني لا يزيد على كونه مجرد نتيجة لمحاولات معينة لحل مشاكل شخصية ، فانه يمثل اتجاهها فائقا للطبيعة الشخصية يتحتم على الشخص الفرد أن يتكيف معه . وهذا الشخص ، بوصفه أداة للتطور الطرازي ، لا يتمتع قط بالاستقلال التام أو التحرر من كل قيد ، حتى

ولو كان مقدرا له أن يغير من وجهة ميل فنى معين . ولن يكون بالوسع إدراك المعنى الحقيقى للفن الرومانسكى أو القوطى أو فن عصر النهضة أو الباروك إذا ما حاولنا فهم هذه الاتجاهات على أنها مجرد تعبيرات عن مواقف سيكولوجية أو أن نزعهم فحسب أننا إنما نستنبطها من الأهداف الفنية الخاصة بالفنانين الأفراد . ولن يتطابق قط تعريف أى طراز مع الحالة الذهنية لشخص بعينه بالغة ما بلغت قدرته على الإفصاح والخلق . وإذا لم يكن الطراز الفنى يزيد على كونه تعبيراً عن لوازم شخصية ما ، فانه يكاد يكون من المتعذر تبرير الحقيقة الماثلة فى أن هذا الطراز الذى يسود فى وقت معين عمل هائل من الأشخاص ممن يختلفون سيكولوجيا عن بعضهم البعض .

ومع ذلك فى الإمكان أن نتصور قيام علم نفس يختص بالطراز ، ذلك أنه على الرغم من أن الاتجاه الذى تأخذه التطورات الفنية يعد أساسا ظاهرة مجاوزة للطبيعة الشخصية ، فان المخطط الذى يسير الطراز بموجبه فى اتجاهه الخاص ، دون موافقة بل وعن غير وعى من جانب الداعين إليه فى الغالب ليستخدم الأفراد فى صورة أدوات له . ولا يمكن تصور طراز بعينه أو التعبير عنه بأعمال فنية إلا بواسطة عمليات نفسية . فالطراز يزيد على مجرد كونه بنية صورية ، إذ إن له معنى يتصل بعلم الطباع . فان كلا من المذهب الصورى والطبيعى والتأثيرى والتعبيرى إنما تكشف بغض النظر عن مضامينها التاريخية التقنية أو الصورية عن أساليب مختلفة فى معالجة الحقائق واتجاهات متباعدة تجاه وقائع الحياة ، فهى أعراض لرغائب أو كراهيات شخصية . وتفضى مثل هذه الدوافع فى الغالب إلى أخطر النتائج بالنسبة لمؤسسى حركة طرازية جديدة . ولكنها ربما فقدت لدى المشايخين لهذه الحركات ذاتها فى زمن لاحق كثيرا من أهميتها . ولكنه مهما كان نصيب الدوافع الشخصية التى تحلو بالفنان إلى الانضمام إلى هذه الحركة الطرازية أو تلك من القوة أو الضعف ، ومهما اتفق أو اختلف موقفه الشخصى عن الطابع الطرازى لعمله الفنى ، فان كل مشكلة تبدى له فى صورة معضلة سيكولوجية ، كما يحيل له أن كل حل قد جاء نتيجة لاختيار شخصى . فليس من مدفع ينطلق دون أن يضغط إنسان زناده .

وعلى ذلك فكيفما كانت الصورة التي سيظهر عليها اتجاه الفنان الفرد في النهاية ، فان عليه أن يحزم أمره ويخوض معركة الخصومة التي تفترضها إمكانيات الطراز المعينة دون ما سند أو نصير . وإن ما جاء على لسان أندريه جيد من «أن الصراع بين المذهبين الكلاسي والرومانسي ليحتدم كذلك داخل كل عقل » يصدق على أى تغيير جذرى يطرأ على الطراز . ويمثل هذا الصراع فى كل حالة عملية تخضع لقواعد علم النفس . وبتعبير آخر فان ماهية الطراز الفائقة للطبيعة الشخصية لا تصدر عن قوة متعالية فائقة للطبيعة ؛ فان الفاعل الوحيد فى الشئون الإنسانية هو الإنسان والوكالة السيكلوجية الوحيدة هى الفرد . ومع ذلك فان الفرد ، تلبية لنداء غرائزه وعواطفه واهتماماته الخاصة يبتكر بعض الأفكار والقيم التى تتجاوز حدود قدراته والتى لا تلبث أن تسود عليه على نحو ما . وإذا ما كان لنا أن نترجم « دهاء العقل » عند هيجل أن الحيلة التى تتحقق بها القيم الروحية الفائقة للطبيعة الشخصية بوساطة اتجاهات وقدرات شخصية ، إلى مصطلحات سيكلوجية ، فسنجد أنفسنا حيال آلية تشبه النشاط الذى يمارسه اللا شعور عند فرويد . وفى كلتا الحالتين يجد الشخص نفسه مسوقا فى تفكيره وعمله بدوافع مجهولة لديه بل بعيدة فى الغالب عن تصوره ومسوقا كذلك إلى خدمة أغراض تتجاوز حدود عقله الواعى . بيد أنه لا يجدر بنا ، بطبيعة الحال ، أن نحمل هذا التشبيه مالا يطق ، ولكن لنا أن نأمل فى أن نتيج لنا دراسة اللا شعور معالجة صور من ذلك النشاط الذى عزاه هيجل إلى « دهاء العقل » ولكن بطريقة أطوع للتحقيق والإثبات العلميين .

وقد ميز نقاد الفن منذ بواكير التفكير الجدلى فى العلوم التاريخية بين نمطين أساسيين للمعالجة الفنية وحاولوا تطبيق هذين النمطين البديلين على الاتجاهات الصورية أو الأسلوبية كافة . والتمييز بين المذهب الكلاسي والرومانسي وبين المثالية والواقعية وبين المنهجين الذاتى والموضوعى يرجع إلى أقدم صيغ هذه المشكلة . فقد تحدث شيلر عن الحالة الذهنية الساذجة أو العاطفية *Sentimental naive* كما تحدث نيتشه عن الفن الأبولونى *Apollonian* والديونيسى *Dionysian* كما قال فولنجر بالتجريد *Abstraction* والتقمص الوجدانى *Empathy* كما اعتدنا نحن التحدث عن التنميط الطرازى والمذهب الطبيعى أو الهندسى أو

التعبيرى وعن البناءات المعمارية وغير المعمارية . ومع ذلك فان كل هذه المدركات تدور حول نوع واحد من الخصومة . فان هذين البديلين ذاتهما الممثلين فى الاستسلام للواقع أو مقابلته بالعنف ، والاندماج فى العالم أو الانسحاب منه والحفاظ عليه أو تدميره ، إنما يعاودان الظهور دوماً فى ذلك التحول المتصل بين الميول الطبيعية والصورية . ويوحى لنا تواتر هذا النسق بصفة دائمة بأنه قد يكون لتبادليات العملية العقلية التى اكتشفها نظرية التحليل النفسى ، بعض الأثر على تغيرات الطراز . والعلاقة واضحة بين الاتجاهات الصورية أو الكلاسية والاتجاهات التنظيمية والتحكمية من جانب وبين المساعى الطبيعية أو التشبيهية أو الرامية إلى صون الحياة أو تمجيدها . وإن المذهبين الطبيعى أو التقليدى وبالتالى المذهبين التأثرى والتجريدى مرتبطان ببعضهما البعض ارتباط اليبيلو بالعدوان ، والانسباط بالانطواء والمازوكية بالسادية . وفى ظل الصورتين المتبادلتين أبداً للمنهج الطرازى تقبل الحقيقة الواقعية أو ترفض ، وتحاكى أو تشوه وتعانى كبداً واعد أو منذر ، وقد يستسلم الأنا للعالم أو يفرض عليه قواعد نظام أعلى وسماوات وجود مثالى .

وكيفما كان الحال ، فان المشكلة الحقيقية تكمن فى ماهية تلك الطرق التى تجعل لاتجاه أو آخر من هذه الاتجاهات الغلبة والسيادة على الرغم من اختلاف الشخصيات الممثلة له من الناحية النفسية . وإذا ما أراد المرء أن يعلل سيادة اتجاه طرازى معين على امتداد جيل أو حقبة تاريخية كاملة ، فان عليه أن يفترض أن ثمة مواقف اجتماعية تاريخية معينة تشجع استجابات نفسية بذاتها ، أو بتعبير آخر ، يختلف باختلاف العصور حظ المنهج النفسانى المعين فى دراسة الواقع من النجاح والقبول العام .

وقد يتحقق لنظرية التحليل النفسى النجاح فى تفسير الأثر الفنى باعتباره وثيقة شخصية ، بل قد تفلح فى شرح طراز فنى بوصفه انعكاساً لسيادة استعداد نفسى خاص فى غضون جيل أو جيلين ، ولكن ليس من سبيل أمامها لإدراك معالم الطراز الصورية الأساسية ومن ثم فإنها تسعى إلى اكتشاف الطابع الطرازى ، بالاستعانة ببعض الملحقات أى التفاصيل المضمرة الغامضة وإن كانت كاشفة ، دون المقومات الأساسية . كما أنها لما كانت تمثل نوعاً من علم النفس الكاشف عن الخبئ فإنها تتابع المفاتيح المختلفة دون صور التعبير الصريحة المباشرة كما تنتظر من الفنان أن يوح

يمكنون نفسه على الصورة ذاتها (أو تكاد) التي تتفق للعصاى ؛ على أنها تغفل وجه الخلاف الجوهرى فى ذلك وهو أن المعنى الذى يؤديه الطراز ليس لغزا بل دليلا ومرشدا . ووفقا لتلك الروح البوليسية التى شاعت فى أبحاث فرويد فقد كان تأثيره عميقا بمنهج موريللى Morelli فى التأريخ للفن بوصفه محاولة للتعرف على هوية الاتجاهات الطرازية بالاستعانة أولا وقبل كل شىء بسمات الأثر الفنى التى لا صلة لها إلا فى القليل بأساليب التعبير الشعورية العمدية لدى الفنان . بمعنى أن طريقة الرسام فى رسم أذن أو فى تصوير إصبع أو الطابع الظاهر على خط يده والذى قد لا يكون على وعى به إنما هى ، فى زعم موريللى ، أعظم دلالة من المعالم التى أراد الفنان أن يفصح بها عن نفسه على أوضح صورة . وقد صرح فرويد فى رضى قائلا : « يبدو لى أن هذا المنهج فى البحث وثيق الصلة بفن التحليل النفسى . فمن عادته أيضا التكهن بأمور سرية خافية استنادا إلى تفاصيل غير مدروسة أو ملحوظة أى إلى نفاية ملاحظتنا » (١) .

١٠ - دور الفن فى التخريب والإصلاح :

وقد تحددت الخصومة بين الطرز الفنية على نحو أشد صرامة بل أدى إلى الانحراف بها عن معناها الأصلى على يد جماعة من المحللين النفسانيين البريطانيين الذين عرفوا نبذ الحقيقة الواقعية أو الخضوع لها بالمبول التخريبية أو المبول الإصلاحية . ولا يسع المرء حين يحاول ترجمة التعارض القائم بين الاتجاهات الطرازية الصورية وغير الصورية إلى مصطلحات فن التحليل النفسى إلا أن يطابق مدفوعا باحساس يرقى إلى الغريزة والفطرة بين المنهج الطبيعى التحررى صوريا وبين الحوافز الليبيدية ، كما يطابق بين الميل الكلاسى الأكثر ترمنا والحوافز العدوانية . وعلى أية حال فإن الفنون كافة ، سواء الكلاسية أو غير الكلاسية ، ترتبط وفقا لنظرية التخريب والإصلاح ، على نحو ما ، بالدوافع العدوانية أو السادية ، ووجه الخلاف الوحيد هو أن التوافق والوحدة يتحققان فى الأولى باستصلاح الحياة والحقيقة الواقعة على حين أنهما فى الثانية يبقيان على حالهما من التشوه والاختلال . وبعبارة

أخرى فان دعاء هذه النظرية تتبدى لناظرهم آثار الخراب والدمار في كل ناحية من نواحي الفن ويذهبون إلى الزعم بأنهم لا يجدون ثمة سلاما ونظاما في نهاية الأمر إلا في تلك الصور التي يقف فيها المرء في المقام الأول على تعبير عن ميل إلى التنظيم والتسلط ورسم حدود للحياة .

ويعتبر كل أثر فني ، إن في قليل أو كثير ، نقدا للحياة ومحاولة لإنقاذها من تهوش تكوينها وإمدادها بقسط أكبر من التناقض والوضوح إن لم يكن من الكمال . فلن يكون ثمة حافز على الخلق الفني إطلاقا ، دون الشعور بأن العالم — على حد تعبير فان جوخ — يبدو أشبه « بمخطط أولى لم يكتمل بعد » بيد أنه ما من أثر فني يتخذ سبيل السلبية المطلقة في علاقته بالحقيقة الواقعية . إذ تقرن أعنف مشاعر النفور من العالم لدى الفنان بالاستهانة بكل ما هو واقعي متردد الأنفاس نابض بالحياة ، بل إن الفن يأتي على معنى من المعاني نتيجة لهذا التناقض الوجداني . كما لا يعتبر الأثر الفني قط تعبيراً عن حالة تأملية مجردة بل إنه على الدوام رد على تحدّما . وسواء سلم المرء أو لم يسلم بالرأى القاتل بأن الفنون كافة قوامها العدوان على وحدة العالم ثم محاولة إنقاذه من الدمار بالتالي ، وأن حاجتنا إلى الجمال مردها الألم الذي تسببه حوافزنا الهدامة ، فما من شك في أن الفن يمثل أولا وقبل كل شيء وسيلة للتغلب على القوضى وللسيطرة على ما ينبو عن التصور والقياس وما يشذ عن الروح الإنسانية في العالم . وإذا ما كان ثمة تعليل سيكولوجي صادق صدقا عاما للحافز على خلق الأعمال الفنية ، فلا يمكن أن يستند إلى شيء غير هذه المحاولة لاستعادة المناطق المفقودة أو المطموسة من الحياة الشعورية وإذا كان ثمة تقدم في مضمار الفن ، فقوامه الزحف الخثيث في معركة الانتصار على القوضى واستخلاص المزيد من الأرض من برائتها .

ويعتبر الفن وسيلة لتلك الأشياء قسرا وعنفا أو بدافع من العناية أو الرغبة في صيانتها . وتعد صور الكهوف التي ترجع إلى العصر الحجري القديم مثلا مشهودا على ذلك ، فهم يصورون طلبا للقتل والتملك . وكما سبق أن قيل^(١) فان رسوم الأطفال لا تختلف بحال عن رسوم الصيادين في العصر الحجري القديم في كونها

John Rickman ; « On the Nature of Ugliness », International Journal (١)
of Psychoanalysis, XXI-3 (1940).

وسيلة ألصق بالسحر منها بالتصوير المنزه عن الغرض . فالرسم لا يعنى بالنسبة للطفل إلا وسيلة لتحقيق الغلبة على الشخص الممثل وسبيلا لفعل الخير أو الشر . أما إدراكنا من ناحية أن الفن متنفس للدوافع العدوانية وتعبير عن روح العداء النرجسية للعالم وحافز على الإفساد والتخريب ، وإدراكنا من ناحية أخرى بأنه دواء لطبيعة الحياة المخزقة المبتورة واحتجاج على ظلمتها وكآبتها وافتقارها إلى كل معنى وهدف ، فيعود الفضل الأكبر فيهما إلى تلك النظرية التي نهت الأذهان على الرغم من تجاوزها في ذلك حدود المعقول إلى عنصر التخريب في الإبداع الفني .

وغالبا ما يجد المرء أن المدرك الرومانسى القائل بأن الفن هو اللغة الأصلية للبشر يقترب بمدرك آخر لا يقل رومانسية عن سلفه ، يرى في الفن تعبيرا عن مطلق الحب والإخلاص ويعتبر الفنان خادما مخلصا متفانيا لمبدأ الحياة والطبيعة أو خلا كريما شهما لإخوانه في الإنسانية . وقد استنكرت نظرية التحليل النفسى هذين الرأيين واعتبرتهما من قبيل الأوهام الخرقاء الباطلة . فكما أن الفن ليس به من شيء يمكن وصفه بأنه طبعى أو ساذج ، فلا ينطوى صدر الفنان على شيء من الوداعة أو السخاء . فليس الفن في الغالب إلا وسيلة للانتقام أو التعويض عن جرم لحق بالفنان . وإذا انطوت نفسه على شيء من التعاطف أو الورع ، فمرد ذلك أساسا إلى قلقه وإحساسه بالذنب لتخريب عالم يتخيله في صورة أم ويزوده بصور الأمومة . وإن القول بوحدة الأم والطبيعة قديم قدم الحياة الإنسانية كما أن تفسيره واضح جلي . وعلى كل فالقول بتعبير الفن عن إحساس بالذنب إنما هو اكتشاف يعزى إلى نظرية التحليل النفسى ، كما أن القول بأن علاقة الفنان بالطبيعة تنطوى على عنصر ذنب تجاه الأم يعد من الإسهامات الجليلة التي قدمتها نظرية « التخريب والإصلاح » .

ويلمع جون ريكمان في أسلوب وضاء كاشف إلى العلاقة بين استجابات الناس للآثار الفنية المشوهة مثل النصب القديمة وبين دوافعهم التخريبية أو توجسهم من أنهم كانوا سببا في التخريب (١) . ومع ذلك ففي هذا الرأي إغفال واضح لوجه النظر التاريخية شأنه في ذلك شأن ما يكتب حول نظرية التحليل النفسى بوجه عام ، ولو كان الأمر على خلاف ذلك لما عجز هذا الكاتب عن أن يتبين أن تذوق حطام

الآثار الفنية أو النفور منها يمثلان أولا وقبل كل شيء ظاهرة تاريخية تختلف باختلاف البيئة الثقافية وأن ذلك الابتهاج بالآثار وجذوع التماثيل والمخططات الأولية الناقضة ، الذى ساد النصف الثانى من القرن الثامن عشر والفترة اللاحقة يعتبر عرضا من أعراض الروح الرومانسية التى باتت تستأثر فى الوقت الحاضر بالعالم الغربى . وفى محيط هذه الحالة المراجعة وحدها تظهر الفعالية والإبداعية الفنية لتلك الآليات النفسية التى يشير إليها فن التحليل النفسى والتى تتمثل فى الإحباط والقصاص التعويضى والإحساس بالذنب والحرص على الإصلاح ، كما لم يظهر إلا منذ ذلك التاريخ فحسب الشعور بأن جذع التمثال أكثر إحياء وتعبرا من الأثر الفنى غير المشوه .

ومنذ أن ظهرت الرومانسية أصبح الفن انتجاعا لوطن يظن الفنان أنه كان مالكا إياه زمن طفولته ، كما يترأى لناظريه فى صورة فردوس فقدته نتيجة لخطئه . ويصبح إحساسه بالذنب بوصفه صراعا بين دوافعه الليبيدية والتخريبية (١) من أعظم القوى المحركة الكامنة وراء عمله . ولم يعد الفن منذ ذلك التاريخ تعبيرا عن الذنب فحسب بل أصبح وسيلة أيضا للتخفيف من مشاعر الذنب والقلق ؛ فقد اتخذ لنفسه وظيفة الاعتراف للتنفيس والإفشاء ثمنا للغفران ، والتسمية كعمل من أعمال السحر . وقدرة الفن على إزالة القلق فكرة قديمة للغاية ؛ كما أن أشيع صياغة لها هى نظرية التنفيس التى قال بها أرسطو . غير أنه بظهور الرومانسية أصبح الفن علاوة على ذلك أداة لعقاب النفس . وينقل لنا صمويل بامر Samuel Palmer حوارا دار بينه وبين وليم بليك William Blake الذى كان متكبا فى تلك الفترة بالذات على وضع مصورات للكوميديا الإلهية لمؤلفها ذاتي ؛ فقد أخبره بليك بأنه شرع فيها وهو خائف مرتجف . فرد عليه بامر قائلا « أجل لقد نلت ما يكفينى من الخوف والارتجاف . » فبادره بليك بقوله هذا دليل كفاءة (٢) . إن الخوف والارتجاف لم يكونا ليداخلا إنسانا حين يعرض لإنتاج أثر فنى ، فى أى زمن مضى ،

Freud : Civilization and Its Discontents (1930).

(١)

A. Gilchrist : Life of William Blake (1942) p. 390.

(٢)

لقد كانت المسألة كما صرح وليم موريس William Morris مسألة مهارة حرفية ، بل إن إبسن كان أكثر إفصاحا ووضوحا في هذا الصدد من أى فنان أو شاعر سبقه إذ قال :

الحياة معناها الكفاح ضد قوى الظلام ،
وأشباح تضمها صدورنا
أما الكتابة فمعناها الجلوس في منصة القاضي ،
للحكم على الأنا الماثلة في قفص الاتهام (١)

ومنذ ظهور الحركة الرومانسية أصبح الخلق الفنى نوعا من الإصلاح واسترداد لما يحس الفنان بأنه قد أضاعه من تراثه الروحي وما يبدو له مطمورا تحت حطام الماضي . وإن المغزى الحقيقى لفن بروسست كما يبدو من وجهة النظر التاريخية يكمن فى الحقيقة الماثلة فى أن هذا الانتشال للماضى هو عين موضوع عمله الذى من شأنه أن يشكل - نتيجة لهذه الحقيقة إلى حدما - مصدرا لا ينضب للمواد المؤيدة لمدرک نظرية التحليل النفسى فى الفن . ويعد فن بروسست أولا وقبل كل شىء مثالا تقليديا على ما ندرکه - وفقا لنظرية التحليل النفسى - من القول بفقدان الحقيقة وطريق العودة إليها . فالإبداع الفنى فى نظر بروسست كان يعنى أساسا السعى فى سبيل استرداد الزمن الضائع واستعادة ذلك الماضى الذى يكشف عن الحقيقة الواقعية على نحو أشد صدقا ووضوحا مما يتأتى للحاضر . وإن سعى الفنان فى سبيل إستعادة الماضى إنما هو فى الواقع سعى فى سبيل الحقيقة . فالحاضر يمثل على الدوام « وقتا ضائعا » ثم ضياعا لدواتنا ومن ينتسبون إلينا . أما الفن فهو إعادة خلق ، وإعادة الخلق الممكنة الوحيدة على المعنى الذى قصده بروسست لعالم آخذ فى الانحلال من حولنا وداخل ذواتنا . فلا بد للمرء ، فى واقع الأمر ، أن يكون قد فقد العالم حتى يمكنه أن يستحوذ عليه ، ذلك أنه ليس أمام الفنان من سبيل إلى الحقيقة الخارجية غير هذه السبيل غير المباشرة . وإن مدرک بروسست حول الوجود يعد خلاصة الفلسفة الانطوائية ومحور روايته

هو تاريخ حرفة هي حرفة الفنان ، ذلك أن اكتشاف طريق إلى الماضي ومن ثم إلى المعنى الحقيقي للوجود معناه القيام بوظيفة الفنان .

وقد استعاد بروس عالمه المائت أو الضائع من اللاشعور مستعينا بمنهج شبيه بذلك الذى يتبعه فن التحليل النفسى أى بالبحث والتنقيب على أبعاد عميقة فى أرض الذاكرة الصلدة ومن رأيه أن الإبداع الفنى أشبه بمحاولة يائسة لانتزاع رد من الشفق : Faire sortir une réponse de la pénombre على نحو ما تبدو عليه محاولة التنقيب عن الدوافع اللاشعورية للمرض بالنسبة للمحلل والمريض . كما تصور أن كبت الحقائق الواقعية الجوهرية فى اللاشعور — إذا جاز لنا أن نستبق إلى مصطلح غريب عنه — قد نشأ عن ذلك الخطأ الكبير ، أو المأثم القاتل الذى دعاه بروس « بهادة القلب » .

وقد توصل بروس إلى هذا الاكتشاف العظيم وهو أن حياة الفرد الحقيقية ووجوده الأصيل ينبغى استردادهما من اللاشعور وأن الشعور يعكس هذه الحياة وهذا الوجود فى صورة مهوشة خادعة أو صورة « مسوغة عقليا » كما يطلق عليها فن التحليل النفسى ، وإن السبيل الوحيد لإدراك الدوافع الحقيقية لاستجاباتنا وعاداتنا إنما هو الشك فى شواهد العقل الواعى . ولقد اكتشف بروس كل ذلك دون الاستعانة بتعاليم فرويد ، ولو أنه لا يمكن القول بحال بأنه لم يستعن بتراث الفكر الرومانسى . بيد أننا ما كنا لنقدر المغزى الكامل لفلسفة بروس ما لم تكن قد تدربنا على فن التحليل النفسى ، ودون أن نعلم وننظر بالمنظار الصحيح إلى الحقيقة الماثلة فى أن سبيل الفنان إلى عمله يمر خلال فقدانه للواقع وأن عمله يسفر عن عودته إلى الواقع . وعلى ذلك فليس بذى خطر كبير أن تحظى قضايا فن التحليل النفسى المنصبة على الفن مباشرة بمطلق القبول أو لا تحظى به ، بل إن الجواب بالنفى البات عن هذا السؤال لن يغير بحال من الحقيقة الماثلة فى أننا ندين بأعظم الفضل لفرويد فى فهم الفن على نحو أفضل وبخاصة الفن الحديث والفن الرومانسى وفن ما بعد الرومانسية .

وأعمال بروس برمتها تعرب عن إحساسه بالذنب والقلق . فهو يحس بالذنب من جراء المخاوف التسلطية المتعلقة بأمه ثم عقدة أوديب وجنسيته المثلية وعجزه

عن القيام بعمل منظم (طالما بقي والده على قيد الحياة على أقل تقدير) ثم انطوائيته
ولامبالاته الأساسية بالعالم وافتقاره إلى عاطفة الحب (إذ كان يعلم أن ما يداخله
من أسى لمصاب غيره ليس بالأسى الحقيقي *une veritable chagrin* على حد
تعبيره) فضلا عن أسلوبه في تحطيم ما يعشق والعالم الذي يحيط به وحياته الخاصة
ثم نفسه . أما عن هدفه وعمله كفنان فليسا سوى محاولة للتخلص من إحساسه بالذنب
وضمان البقاء روحيا على قيد الحياة والحيولة دون إصابة وجوده الخلقى بالخلل تام .
ولقد كان بروس يدرك تمام الإدراك هذه المخاطر والضيقات ومحاولات صون
الذات بيد أنه كان يكمن وراء أنواع الحصر التي كان على وعى بها ثمة إحساس
بالذنب لم يكن في مقدوره أن يدركه . فإلى تاريخ وفاة جده واختفاء « البرتين »
لم يشعر بأية بادرة على لا مبالاته « الاحترافية » حبال كل ما قد يصيب غيره من
الناس ، وعلى عدم اهتمامه الجدى بشيء سوى تفحص (قلبه) ووصف مشاعره
الخاصة وكشفها وتجريبه الطائش لأحرج وأخطر مواقف الحياة ومعالجته للحياة
كما لو كانت بمثابة معمل أو ساحة للتدريب على الألعاب البهلوانية الروحية وبالاختصار
نظره إلى الحياة كما لو كانت مجرد مادة خام لعمله . بيد أن ذلك الشعور بالذنب
الذي كان عاجزا فيما يبدو عاجزا تاما عن إدراكه إنما هو ضمير الفنان الخرب الذي
يسول له أولا وقبل كل شيء حياة بطالة وكسل ويزين له أن يتلوق عمله ويستمتع
به بينما يكبد الآخرون ويكدحون وأن يتمتع بامتياز استيطان وطن آخر وسط أناس
ليس في حياتهم غير الأعباء والمسئوليات ، أو أن يحار غم كل ما يصادفه من إحباط
وشقاء حياة لذة واستمتاع ، أى أن يكون على الحملة كائنا غير اجتماعي . ولإننا
لنقف على ذلك كله من أنواع الحصر المحققة وغير المحققة ، والإحساس اللاشعوري
فضلا عن الشعوري بالذنب ، ليس في حياة بروس الخاصة وحدها بل في تلك
الرواية التي تفضح مؤلفها الحذر الهيبوب دون رحمة أو هوادة . وإن ذلك كله
ليجعل من واحد من أروع الأعمال التي خطها إنسان ظاهرة عقلية باردة قاسية
تألم وتؤلم . ولم يكن أمام المؤلف من مفر إلا أن يكتب بدلا من دفاع مجيد عن الفن
إدانة دامغة للفنان . كما أنه قد سطر عن غير وعى منه ، دفاعا باهرا عن نظرية
التحليل النفسى . وعلى الرغم من أنه كان من أساطين علم النفس وأخصائيه ،
فانه لم يملك إلا أن يقع فريسة لخداع لا شعوره .

الفصل الرابع

المقتضيات الفلسفية لتاريخ الفن

تاريخ الفن بلا أسماء

الفصل الرابع

المقتضيات الفلسفية لتاريخ الفن

تاريخ الفن بلا أسماء

١ - فولفلين والمذهب التاريخي :

منذ ظهور الرومانسية ، في الغرب ، ظلت فكرة بقاء اسم الشخص مجهولا موضع جاذبية وسحر . وإن هذه لسمة عصر فردى النزعة . فلم يكن هناك ما يستحب بوجه خاص في إغفال الاسم ، حتى حلول العصور الوسطى ، وربما احتل الشخص هذا الوضع ، ولكنه لم يكن متحمسا له ، فقد كان الشخص راغبا في الشهرة - فذلك امتياز مرتجى منشود - بيد أنه امتياز كان يخص به رجال الكنيسة بوجه عام زملاءهم من رجال الدين ، ولا سيما فيما يتعلق بالأعمال الفنية (١) . فان الرغبة في إخفاء الاسم إنما هي آلية من آليات الدفاع التي يطلبها الشخص الذي ليس له من جذور اجتماعية والذي تترك له حرية اتخاذ الوسائل التي يريد بها والذي يرغب نبذ المسئولية المرتبطة بحريته أو أن يضع المعايير الخاصة به . بيد أنه ليس لهذه الرغبة في إخفاء الاسم من موضع في مجتمع يتمتع بتقاليد ثقافية راسخة ومواضع محددة . أى يتمتع بمعايير موضوعية لا شخصية .

ولأننا لنقف للمرة الأولى في عصر الرومانسية على اتجاه ينم عن تناقض ذاتي وتناقض وجداني تجاه الفردية . كما لم يحدث في أى جيل سابق أن أصر الفنان كل هذا الإصرار على أن يكون إنتاجه شخصا مميزا معدوم النظير ، بيد أنه لم يحدث من قبل

(١) راجع Arnold Hauser : The Social History of Art (1951), pp. 179 ff.

أن فقد الثقة بنفسه" على هذا النحو بوصفه شخصا متحررا ومالكا لمصيره . ومثل هذا الاتجاه المتناقض يبدو على أوضح صورة له في المذهب التاريخي ، أى ذلك المذهب الذى يمحيط اللثام كما يؤكد الطابع الأحدى غير القابل للتكرار للأحداث التاريخية كافة ، على حين أنه يؤكد في الوقت ذاته أن كل ما هو تاريخي إنما هو مظهر لمبدأ لا زمنى فائق على الطبيعة البشرية . ووفقا لهذه النظرة فإن الأشخاص الذين شيدوا هذا العالم الزمنى ليسوا إلا خداما « لمهندس عالمي » يتمتع بقدر من « الدهاء » يتيح له أن يلعب بحوافزهم واهتماماتهم ويولد لديهم إحساسا بالحرية والقدرة الإبداعية على حين أنهم لا يؤدون طوال هذا الوقت غير أحقر الأعمال وأدائها من أجله .

وما المذهب التاريخي في واقع الأمر إلا فلسفة ثورة مضادة ترغب في أن تحسم الإباحة التي نالها الشخص المتحرر مسئولية النتائج التي ترتبت على ثورة سنة ١٦٨٨ دون التخلي عن المذهب الفردي . ذاته على اعتبار أنه الإنجاز الخالد الوحيد الذى حققه عصر الاستنارة والثورة . ويتبع المذهب التاريخي ذلك الأسلوب الشديد الإبهام والذى يقضى بارجاع كل واقعة تاريخية إلى أصل معين فائق للطبيعة الفردية كأن يكون مثاليا أو إلهيا أو بدائيا يعود إلى عصور ما قبل التاريخ ، ولكنه يقرن ذلك بمعالجة فردية النزعة لا تؤكد فحسب تفرد البيانات التاريخية بل عدم قابلية المقارنة المطلقة بين بعضها البعض ، وينتهى من ذلك إلى القول بأنه لا يحق قياس أى إنجاز تاريخي ، ومن ثم أى طراز فني ، إلا وفقا لمعايره الخاصة المقررة .

ولقد كان المذهب التاريخي خلال القرن التاسع عشر محدودا بقطبي هذا الاتجاه الذى وصل التعبير عنه إلى أقصى حدود التطرف لدى مؤرخي الفن البارزين الذين ظهروا في منتصف هذا القرن . ويمثل ألوا ريجل Alois Riegl بمذهبه القائل « بالقصد الفني » Kunst Wollen الذى ينادى بالتفرد المطلق وعدم قابلية المقارنة بين الإنجازات الفنية ، أحد هذين القطبين على حين يمثل القطب الآخر هنريش فولفلين Heinrich Wölfflin بدعواه القائلة « بتاريخ الفن بلا أسماء » ، وانتقاصه من قيمة فردية الفنان بوصفها عاملا فعالا في التاريخ . وعلى الرغم من التناقض الأساسى بين مذهبي هذين المؤرخين ، فانهما قريبا الصلة أحدهما بالآخر

كما يشتركان في الكثير من السمات بالنظر إلى أنهما آخر داعيين من الدعاة العظام لأفكار المدرسة التاريخية .

أما اقتراح إغفال تاريخ الفن للأسماء فيقوم على أساس من الدعوى القائلة بأن الأهداف الفنية والاتجاهات الأسلوبية الطرازية إنما هي في مجموعها من نتاج العصر وحده . أما الصيغة التي وضعها فولفلين فتقول : « ليس كل شيء ممكن في جميع الأزمنة ^(١) » . وهو لا يعني بذلك فحسب أن الفنان دائما ما يكون محاطا بموقف تاريخي معين ، بل إن الفنان فضلا عن ذلك لا يستطيع قط أن يتعدى القيود المعينة لعصره . إذ تتوافر لديه ، فيما يقال ، بعض الإمكانيات « البصرية » التي تعتبر بمثابة المفردات والقواعد اللغوية للإيصال الفني ، والتي ينبغي أن تكون الأساس فيما يلتزم به ^(٢) . وبوسعه أن يعمل على إثراء هذه اللغة الخاصة بوساطة الصور الفنية وأن يبعث فيها الحياة من جديد ، ولكنه لا يستطيع قط أن يتحاشى أو يتخطى الوضع الحقيقي للمشاكل التي يواجهها . ولهذا « الصور البصرية » ومخططات التمثيل ، بحسب مايقول فولفلين ، تاريخ يختص بها . كما أنها تحتفظ بتفوقها وسموها على ما قد يكون للفنان من ذوق فردي أو قومي . ويرى فولفلين أن من الخطأ البين الاعتقاد بأن الاتجاهات والأهداف الذاتية في تغير دائم ، على اعتبار أن وسائل الفنان في التعبير تمثل ذخرا من الأدوات الكاملة الجاهزة على الدوام التي يستطيع التزود بها حسب هواه ^(٣) . ولكن رؤية الطبيعة ، تتم على خلاف ذلك ، من خلال عدسات ، يتغير لونها ، وحدة تركيزها البؤري على الدوام ، بحيث تنقل لنا صورا مختلفة للأشياء متفاوتة الحظ من الصدق . فإن كل فرد إنما يقارب الحقيقة بجهاز بصرى معين ، كما أن عيانه يأخذ نظاما خاصا ، ومن ثم فليس تاريخ الفن تاريخا لمحاكاة الإنسان للطبيعة ، بل هو بالأحرى تاريخ لعلم البصريات الفنية بمعنى أنه تاريخ للأحوال الفسيولوجية والسيكلوجية الخاصة بأى منهج معين في دراسة الطبيعة ^(٤) وعلى هذا لمعنى ينبغي أن نفهم زعم فولفلين بأن رؤية المرء تخضع على الدوام « لألوان

(١) Heinrich Wölfflin : Klassische Kunst (1904), 3rd ed p. 249. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1929) 7th ed., p. IX,

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, p. 12 (٢)

(٣) المرجع السابق الصفحات من ١٣ - ١٤ .

(٤) المرجع السابق صفحة ٢٤٩ .

وتوافقات مختلفة » وأن تطور فن التلوين لم يأت نتيجة « لمشاهدة الطبيعة على نحو أشد تركيزاً وعمقا »^(١) . وبعبارة أخرى فلا يعتمد الفن على إرادة التعبير عن شيء ما أو على مضمون الشيء المعرب عنه ، فوسائل التعبير المتاحة هي التي تحدّد بشكل حاسم الصورة التي يأخذها الأثر الفني .

وهكذا تخرج لنا نظرية « تاريخ الفن بلا أسماء » بتلك الدعوى النظرية الأساسية القائلة بأن تاريخ « الرؤية » seeing يتطور وفق منطق باطنى ، وطبقا لقوانين فطرية تختص به ، وبمعزل عن التأثيرات الخارجية ، التي لا تعتبر من بينها فحسب البيئة الاجتماعية ، بل تضم أيضا التكوين النفساني الفردي لدى الفنان . ويعتبر هذا النمط من العلية الباطنية أحد ركائز تاريخ الفن بلا أسماء كما نادى به فولفلين : فذلك على وجه التحديد هو ما يمكنه من تحويل تاريخ أهداف الفنان ودوافعه الشخصية إلى تاريخ للصور والمشكلات اللاشخصية ، وأن يقدم سردا تاريخيا لها متوصلا منطقيا صارما . غير أن فولفلين لم تكن به رغبة لأن يصور تاريخ الفن كما لو كان عملية آلية ، كما أنه قد ذهب إلى القول ، بما لا يتفق فيما يبدو تمام الاتفاق والمبادئ التي نادى بها ، بأن « فى وسع الفن على اللوام أن يحقق ما يريد » ، وأن الأمر لا يعدو أن الناس لا يعرضون إلا عما لا يثير اهتمامهم أو ما يقصر عن إرضائهم^(٢) . وهو يتفق فى ذلك إلى حد كبير مع ريجل ، كما يشاركه أيضا فى نبذ فكرة اعتبار هدف محاكاة الطبيعة ومحاولة استخراج أقرب وأدق صورة لها من أسباب التطور التاريخي . ومع ذلك ، فقد حل محل مبدأ الطلب المتزايد على المهارة فى المحاكاة والتقليد ، فى نظر فولفلين ، وعلى اعتبار أنه القوة المحركة الرئيسية ، مبدأ لا يقل عنه صرامة وحدة وهو مبدأ الصورة الزخرفية^(٣) .

وغاية فولفلين هي أن يقف على صيغة للتطور ، ولذلك فهو يصرح مؤكدا أنه « حتى على فرض أن المرء يرى دائما الأمور على النحو الذى يريد أن يراها عليه ، فإن ذلك لا ينفي احتمال وجود قانون معين يحكم التغيرات التي تطرأ على

Wolfflin ; Gedanken zur Kunstgeschichte (1947) 4th ed., p. 10. (١)

(٢) ، (٣) المرجع السابق الصفحتان ١٧ - ١٨ .

طريقة الرؤية^(١) . والحقيقة أن الهدف الحقيقي والقصد الأول من هذا « التاريخ بلا أسماء » هو تحرير تاريخ الفن من كل مظهر من مظاهر الصدفة العمياء أو التعسف والقسر ، وعرضه كمظهر لقوانين صارمة وضرورات باطنة^(٢) . ويمكن الاستدلال على هذه السمات ، أولا وقبل كل شيء من تسلسل الطرز على نحو لا يقبل ، كما يسود الاعتقاد ، الرجوع أو الانعكاس ؛ أى فى هذا « المنطق » الذى يقضى بأن محل الطراز التشكيلي الخطى إثر الطراز التصورى الطلائى وأن يعقب الطراز التركيبى طراز غير تركيبى . وبحسب ما يقول به هذا المنطق ، فان تطور الفن يتأرجح دون انقطاع بين متضادات معينة ، وينبع ازدهار وأفول بعض « المدركات الأساسية » التناقضية – وهذه العبارة الأخيرة هى التى عرف بها فولفلين مقولات « الرؤية » لديه . وتعكس الصيغة التى وضعها ، أساسا ، صورة الحركة الذاتية التى يسير بها مبدأ معين علوى فائق للطبيعة الفردية ، كذلك الذى نقف عليه فى فلسفة هيجل للتاريخ . فالتسلسل المخطط للطرز يعيد نفسه بالضرورة ، كما تأتى معاودته الدورية نتيجة « للعلية الداخلية النظرية » ، وكذلك نتيجة للمنطق الباطنى للنشوء والارتقاء . ويعد رأى فولفلين المعروف فى التوازى الذى يقضى بأن تعقب « طرز الباروك » « الطرز الكلاسيكية » فى إيقاع منتظم وموجات متلاحقة ، أبرز مثل على هذه النظرية .

ووفقا لما يقول به فولفلين فان الفنون البصرية فى كل عصر تكشف عن طبيعة طرازية واحدة بالنسبة لصورها كافة ، ففنون المعمار والنحت والتصوير تشترك فى « القاسم البصرى ذاته » كما تخضع « للمخطط البصرى » نفسه^(٣) . ومثل هذا التماثل ليس إلا مثالا واحدا على الضرورة الباطنة التى يفرض بها منطق التطور نفسه على الفنانين . بيد أنه ليس للطراز المشترك الذى يتبدى فى الصور البصرية من تأثير على الإطلاق على الفنون غير المرئية . ويمضى فولفلين فى التدليل على نظريته فيقول إنه لو كان النشاط الفنى موجها إلى التعبير وخاضعا لإرادة التعبير ، لكشفت جميع

(١) المرجع السابق صفحة ١٩ .

(٢) قارن Wolfflin : Renaissance und Barock (1907), 2nd ed., p. 52.

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, pp. 13-14.

(٣)

الفنون والصور الفنية لعصر من العصور عن طراز واحد ، ولكن هذه ليست في الواقع هي الحال . أما الحقيقة الماثلة في أن الخصائص الطرازية المتشابهة في الفنون المختلفة ، لا تظهر بالضرورة معاصرة لبعضها البعض ، فهي في نظر فولفلين دليل آخر على أن تطور الطرز لا يخضع للظروف الخارجية ، بل يحكمه نظام داخلي من القواعد يختلف باختلاف الفنون .

غير أن فولفلين لم يفلح في التدليل على أن تطور الفن يعتبر في الحقيقة متحررا تمام التحرر من ضغط « الظروف الخارجية » ذلك أنه إذا اعتبرنا « الدورية » أعلى مبدأ لدينا في تاريخ الفن فينبغي علينا أن نفترض أن مسار التطور ، في كل مرة ينتهي فيها من « المرحلة التقدمية » الاعتيادية فيما يزعم ، والتي ينتقل بموجبها من الطراز الصارم إلى الطراز الحر أو من البسيط إلى المعقد ، يقوم « بقفزة إلى الوراء » إلى نقطة البداية بمعنى أنه يعيد الكرة فيبدأ بأسلوب « صارم » أو « تقليدي » أو « كلاسي » غير أن مثل هذه الارتدادات يتعذر تفسيرها بالرجوع إلى قوانين باطنة للتعبيد والتمايز .

وهنا يجد فولفلين نفسه مضطرا إلى أن يسلم للأحوال البيئية التي لا تمت بأية صلة مباشرة إلى الفن ، بدور أخطر من ذلك الذي ينحصر به هذه الأحوال عندما يعرض لتقدم الطرز الذي يأخذ فيما يخيل له طريقا مستقيما ويحمل الطابع التلقائي الآلي . وعلى الرغم من ذلك ، فإن نظريته تظل متأصلة الجذور ضاربة في أعماق المدرك الآلي للتاريخ المستمد أساسا من نظرية كومت Comte القائلة بالتاريخ بلا أسماء histoire sans noms ^(١) ، بل إنه لا يعزو للفرد أية حرية حقيقية حتى في حالة وقوع انقطاع مفاجيء في مسار الطراز . والواقع أن مثله الأعلى في الوصول إلى منهج علمي صارم يرمى إلى إرساء قواعد عالمية ، إنما يتطلب « تاريخا للفن بلا فنانين » ، مثلما تطلبت المثل العليا العلمية والسياسية لدى مؤرخي وفلاسفة القرن التاسع عشر أن يكون التاريخ العام بلا أبطال أو زعماء ثوريين — أي دون أشخاص « يتعذر قياسهم نفسانيا » و « لا تبعة عليهم سياسيا » على حد تعبيرهم :

وفي هذا الميل إلى إغفال الأسماء يتفق المؤرخون الوضعيون والاشتراكيون تمام الاتفاق مع المؤرخين ذوى النظرة المثالية والمحافظة ، فيما عدا أن الفريق الأول يتبع شبح روح جماعية على حين يَمْضِي الفريق الآخر في تخريج خرافات تقول « بالوعى بعامة Bewusstsein überhaupt و « الأمر المطلق » المجرد و « المثل الأعلى العام للجمال » - وهذه هي الأيديولوجية المميزة لطبقة الصفوة . أما الموضوع اللاشخصي « لتاريخ الفن بلا أسماء » الذى يقول به فولفلين ، فهو لا يعدو - على معنى من المعانى - مجرد ملحق لهذا الوعى الخرافى المجرد .

ولقد حاول فولفلين أن يعيد النظر فى نظريته حول « تاريخ الفن بلا أسماء » ، بعد الضغط الذى تعرضت له من جراء حملات النقد العديدة التى بلغت حد القسوة والعنف فى بعض الأحيان ، والتى جاءت من قبل كثير من الأوساط . فعمد إلى التخفيف من القيود الصارمة التى ضربها حول قدرات الشخص المبدع وسلم بأن عوامل المضمون قد يكون لها تأثير أعظم وأخطر فى نشأة الطراز. غير أن فكرة تطور الفن فى صورة عملية ذاتية تتحدد باطنياً ، بقيت مع ذلك الركيزة الأولى لنظريته برمتها والدعوى التى لا تنقص لمنهج . فعلى حين أنه سلم بالقول بأنه من غير الممكن أن تكون الصورة سوى صورة مضمون معين ، فانه لزم المبدأ القائل « ألا سبيل إلى تحقق أى مضمون معين إلا داخل وسط يختص بمدرك صورى معين Formvorstellung بمعنى أن العامل الأول هو الجهاز الحسى وليس الموضوع المحسوس ^(١) . ويؤكد لنا فولفلين فى ختام مبحثه أن نظريته « لا تنتقص من قيمة الفرد » ^(٢) ولكنه لا يترك لنا مجالاً للشك فى أن موضع اهتمامه الأول وغاية ما يؤثره هو تلك الضرورات الموضوعية اللاشخصية التى كشف له تاريخ الفن النقاب عنها . فقد ظل حتى النهاية يجد مرضاته فى ذلك الخاطر الذى يقول بأن الفنان يتحرك داخل نطاق من الإمكانيات المحدودة ، لحسن حظه ، كما راقى له النظرة التى تقول أن هناك مبدأ إبداعياً روحياً يقود الفنان ويرشده وهو غير قادر قط على انتهاكه أو الإخلال به . كما أن فكرة التطور الذاتى للصور وهو التطور الذى تثرى من خلاله

Wolfflin : Gedanken zur Kunstgeschichte, pp. 10-11. (١)

(٢) المرجع السابق ص ١٣ .

أساليب الفنان التعبيرية وتزداد تلونا وتنوعا ، فضلا عن فكرة أن الفن يخضع دون شك لقانون باطن لا سبيل إلى انتهاكه ، بقيتا على سحرهما وجاذبيتهما في نظر فولفلين . وعلى الرغم من الشكوك التي واجهها وأحس بها كافة ، فقد تلخص حكمه النهائي في « أنه لا يقوم هناك غير رباط واه بين الفن والثقافة بعامة » . وإن القول الفصل الذي لا قول بعده هو أن « للفن حياته الخاصة وتاريخه الخاص »^(١) .

وإن فلسفة فولفلين لتاريخ الفن لا تشتمل فحسب على الكثير من النقاط المفحمة القوية الحجة ، بل إن هذه الفلسفة إنما تدخل في الدعاوى المتضمنة في أى تاريخ جاد للفن . فان أحدا لا يستطيع أن يناقض فولفلين بالقول بأن المراحل المختلفة للتطور الفني يلحق بعضها ببعض دون ما لإيقاع أو علة . فن الواضح أن كل فنان يلتقط الخيط عن سلفه ، في صورة تقليد سائد ، ومستوى معين للأصول الفنية ، ومجموعة خاصة من المشكلات والموضوعات التي تحتل مكان الصدارة في عصره . وما من شك في أننا نعلم تمام العلم بأنه لا يحق اعتبار الاتجاهات الاشخصية فائقة للطبيعة البشرية وأنها صادقة في حد ذاتها ، بل ينبغي أن نرجع في شرحها إلى الأحوال الاجتماعية للجهد الفني وإلى الوظيفة التعبيرية والإبصالية للعمل الفني وإلى علاقة المعلم بالتلميذ التي تربط بين الفنانين بعضهم ببعض ، وإلى التأثير المتبادل بين مختلف المدارس المتصارعة . ومع ذلك فان هذه الاتجاهات تقوم بوظيفة العامل الموضوعي الذي يحدد عمل الفنانين على نحو تعبر عنه هذه العبارة أصدق تعبير وهي أن « ليس كل شيء ممكنا في كل زمن » .

وإن علينا ، لكي نقدر نظرية فولفلين حق التقدير ، أن نأخذ في الاعتبار أن هناك في الفن ، إلى جانب العوامل المتأصلة الجذور في الواقع الاجتماعي أو تلك التي تحددها الرغبة في التعبير عن الذات ، ذلك الدولاب جميعه الذي يختص بهذه الحرفة ، والذي يتألف من أدوات مختلفة تخضع لتحسينات تدريجية مطردة كما هو الحال مع أية صناعة أخرى . ولهذا الجهاز تاريخه الخاص الذي يتميز بوجه عام بتقدم مطرد يعزى إلى عليه باطنية . وعلى الرغم من أن إنتاج هذه الأدوات ليس

مستقلا تماما عن الأحوال العامة للحياة ، وأنه عرضة للعوائق والانتكاسات ، فانه لمن المعقول تماما مع ذلك أن نتحدث عن التطور الدائى فى هذا الصدد . ولو أن تاريخ الفن لم يكن يزيد عن كونه تاريخ حرفة بعينها ، لكان ذلك أدعى إلى استغناء المرء عن ذكر الأسماء وعن التمييز بين الشخصيات المختلفة ، إلا أن العناصر الصورية والتثيلية فى الفن إنما تكشف بذاتها عن بعض الاتجاهات التطورية الذاتية التى لا ترتبط بأحوال أو مرامى الفنان المعنى ، ومع ذلك فهذه الاتجاهات لا تكون لها السيادة إلا لفترة محدودة وهى عرضة للإنتكاس فى أى وقت . فاننا نقف مثلا على جهود متصلة لتركيز التأثيرات التى تسمح بها وسائل التعبير المتوافرة ، ثم نلمس من جديد ميلا عاما لوقف أو تغيير طراز معين عن طريق رد فعل عنيف ، وذلك على الرغم من أن ذلك الطراز الحديد ربما بقى ردحا طويلا من الزمن وهو كامن ينمو بين أطواء الصور القديمة قبل بزوغه المفاجيء .

وإذا ما وجد المرء ، كما يحدث فى كثير من الأحيان ، أن العدد العديد من الفنانين ذوى الأمزجة المتباينة والمواهب المختلفة فى عصر من العصور ، منصرفين جميعا إلى التغلب على المشكلات ذاتها ، لكان من السهل على المرء أن يخرج بانطباع مؤداه أن صور الفن وطرزه تنفصل بمضى الوقت عن أصلها وتشرع فى تطوير إمكاناتها الفطرية الخاصة . ويظهر الفنانون الأفراد وكأنهم ينفذون تكليفا معيناً فائقا للطبيعة الفردية ، أو كأنهم قد قدر عليهم أن يقوموا بما هم قائمون به . غير أن الفرض القائل بأن ما يقوم به هؤلاء لا مناص من تأديته إن لم يكن على يد زيد من الناس فعلى يد عمرو ، إنما هو فرض تعوزه الحجة والدليل ، بل إنه فى واقع الأمر من خرافات الكتابة الرومانسية للتاريخ ، فالأقرب إلى الاحتمال أن عمروا يعجز عن النهوض بأى أمر على الوجه الذى يستطيعه زيد تماما . وعلى ذلك ، فهما بلغ عظم الدور الذى تلعبه الموهبة الفردية والأهداف الشخصية لدى الفنان فى سبيل خلق أثر أو طراز فنى ، فمن الواضح إلى أبعد حد أن كل أثر فنى يستمد جذوره من الاتجاه العام للتطور ومن الطريق التى مهدتها له الآثار السابقة . فلم يكن التحول إلى المذهب الطبيعى الحديث الذى تم على يد الأخوان « فان إيك » Van Eyck حركة فردية صرفا ، وقد كان هذا هو الحال أيضا مع تحول ليوناردو إلى الكلاسية ،

وقد كان شبح نفور ميكيل أنجلو المتزايد من مثل عصر النهضة الأعلى ماثلاً في الأفق فعلاً مثلما كان نبذ كارافاجيو Caravaggio للتهذيبات التي أتى بها مذهب الصنعة (التصنع). فاذا ما كان الفنانون قد أخرجوا حقاً أعمالهم متحررين تحملاً كاملاً ودون أية مقومات ، وإذا لم يكونوا ، على النقيض من ذلك ، قد وجدوا في متناول أيديهم على الدوام معايير محددة للصدق والنوق السليم ، ومجموعة كاملة من المهام والموضوعات التصويرية وحداً أدنى مفروضاً للمهارة الفنية ، وقدرأً معيناً سائداً من الحساسية ، لما كان ثمة مدعاة للحديث على الإطلاق عن التطور الفني أو حول طرز الفن . فان مدرك « الطراز » ذاته بوصفه نوعاً من التوفيق بين المواهب الشخصية وبعض الأهداف الصادقة صدقاً عاماً ، ثم الحقيقة ذاتها الماثلة في أن ميول الفرد وأهدافه تتجه إلى ما يشبه قناة موحدة مفردة — إن هذا حري في حد ذاته بأن يحمل المرء على التفكير فيما يشبه « تاريخ الفن بلا أسماء » . وعندما يعلن فولفلين أننا إذا ما دخلنا معرضاً من المعارض الكبيرة نوعاً والمقسمة تقسيماً تاريخياً ، فإن من اليسير علينا أن نقتنع بمدى « اتفاق كبار الفنانين مع الاتجاه العام للتطور »^(١) ، فإنه إنما يوجه بذلك أنظارنا إلى وجهة النظر التي نشأ عنها التداخل بين مفهومى « الطرز » و « تاريخ الفن بلا أسماء » والتي قد يستشف منها أن أى تاريخ للطرز يقصد به أن يكون « تاريخاً للفن بلا أسماء » .

ولا شك في أن الاتجاهات التي يجدها الفنان في متناول يده ، إنما هي عرضة لتأثيرات خارجية متصلة ؛ والواقع أنها لا تستقر على حال بل إنها أقرب إلى أن تنقلب إلى هذه الناحية أو تلك . وعلى أية حال فإنه بالنظر إلى أن الحلول تكنسب حال اكتشافها شيئاً من القصور الذاتي ، فإنها تقاوم إلى حد ما المؤثرات الخارجية وتفرض قيوداً خاصة ، وإن كانت مرنة على ما يمكن إنجازها في لحظة معينة . ويسفر ذلك عن قيام حالة من التوتر بين مجموعتين من العوامل السببية ، إحداهما أكثر قابلية للتغير من الأخرى ، تكمن الأولى في باطن الصور الفنية ، وتصدر الأخرى عن ظروف خارجية . وإن من المحال القضاء على حالة التوتر هذه قضاء مبرماً استناداً إلى فلسفة مثالية أو فلسفة مادية ، أى عن طريق تاريخ للأفكار أو تاريخ

اقتصادي اجتماعي . فيصرح فولفلين ، مشيراً إلى العملية الدورية التي تميز أى مرحلة متقدمة من التاريخ ، بقوله « لا يرى المرء إلا ما يبحث عنه ، ولكن المرء لا يبحث إلا عما يستطيع أن يراه »^(١) . فما تم تحقيقه فعلاً يدخل في تكوين ما هو مزيج تحقيقه ، بل إنه يصوغه حتماً . وعلى حين أن المنطق الباطن للتطور لا يقدر بذاته على إبداع أية صور جديدة ، وأن كل مستحدث يتطلب منها خارجياً ، فإن في وسع هذا التطور في بعض الأحيان أن يستبعد إمكان إخراج أنواع معينة من الإنتاج . ومن ثم يحق للمرء أن يقول إن تطور الفن يتحدد بطريقة سلبية وليس بطريقة إيجابية وفقاً للطبيعة الباطنية الخاصة بالصور المتوافرة .

وربما ذهبنا إلى أبعد من هذا في التسليم بأن تلك الحدود الضيقة ذاتها التي رخصها فولفلين للدور الذي يلعبه عامل التعبير ، إنما هي معقولة مستساغة إلى حد بعيد كما أن لها ما يبررها . ومن العسير علينا في الغالب الأعم أن نتبين في موسيقى العصور الوسطى ، بل في جميع التأليف الموسيقية السابقة على العصر الرومانسي ما إذا كانت هذه الموسيقى تعرب عن مشاعر دينية أو دنيوية ، كما أنه في مجال الرسم والتصوير نرى أن المشاعر والأفكار المسيحية قد أخذت عند التعبير عنها صوراً وثنية قديمة ، بعد مئات السنين من ميلاد المسيح . ومثال ذلك أنه في سنة ٨٠٠ ميلادية ، نرى أن الكتب الكارولينية Libri Carolini تشكو من أن الصور التي تمثل أم المسيح يصعب تمييزها عن لوحات فينوس . ومع ذلك ، فإن الزعم القائل بأن دور التعبير في الفن ثانوى بالضرورة ، تعوزه الحجة مثلما هو الحال مع الزعم القائل بأن الاتجاهات السائدة لا تكشف إلا عن ضرورة لا شخصية تكتسح أمامها الفنان الفرد كما لو كانت تياراً مستقلاً لا ضابط له . وكل ما نجده لدينا في هذه الأحوال ، هو تواضع مقبول شعورياً أو لا شعورياً ، وإجماع صريح أو ضمني ، وليس بحال مبدأ مثالياً « أعلى » - سواء على المعنى الذي قصده أفلاطون أو هيجل - يحقق ذاته متخطياً رموس الأفراد ، إذا جاز لنا هذا التعبير .

وعلى القياس ذاته ، يتعذر الدفاع عن ذلك الرأي القائل بأن تسلسل الطرز التي يمكن تمثيل العلاقة المتبادلة بينها في الغالب بعلاقة السؤال بالجابوب والموضوع

ونقيض الموضوع ورأس الموجة وجوفها — يكشف عن إيقاع حتمى لا يتغير بالنظر إلى البنية الجوهرية للفن أو للنفس البشرية ، وناهيك عن ذلك الزعم القائل بأن هذا التسلسل يحقق ويعرب عن فلسفة غائية للتاريخ ، بل إن رأى القائل بوجود تسلسل دورى موحد لطرز نمطية معلومة ليس إلا محض خرافة . فلا يقتصر الأمر على أن أطوال الموجات الخاصة بالحركة الدورية تتعرض لتغير الدائم ، بل إن الحلقات المتوسطة بين كل ارتفاع وهبوط ، وبين الموضوع ونقيض الموضوع والمشكلة وحلها بحسب ما يحلو للمرء أن يسميها ، إنما تختلف اختلافا كبيرا من حيث عددها وتأثيرها وفعاليتها ، حتى إن أية محاولة ترمى إلى إيجاد صيغة عامة لهذه الدورية لن تفضى بنا إلا إلى تبسيط الحقائق تبسيطا تعسفيا خلا . فمن الممكن أن نقول إن الطرز اليونانية والهلينستية القديمة والرومانسكية والقوطية وطرز عصر النهضة والباروك ، تسير في دوريتها وفق نمط واحد تقريبا ، بيد أن الفترة التي تفصل بين القطبين المتقابلين تقدر تارة بعدة قرون وتارة أخرى بعقود بل قل تصل إلى سنوات قليلة . ثم إنه يحدث في بعض الأ. بان ألا يتسنى بلوغ نقيض الموضوع إلا عن طريق سلسلة من الطرز الانتقالية على حين أنه يحدث في أحيان أخرى أن يرى مستترا بين أطواء الموضوع ذاته . ومادة ما يكون الطراز الحديد مجرد تطور مستحدث أو استنتاج منطقي للطراز القديم ، ولكنه يمثل في أحيان كثيرة أيضا نبذا تاما لكل المعايير والقيم السابقة . وإذا افترضنا أنه قد أصبح في مقدورنا أن نقف على نمط معين للتقابل في مجال التغيرات الطرازية ، فاننا نكون رغم ذلك بعيدين كل البعد عن أن نضع أية صيغة عامة لتغيرات الطرز ، ذلك أننا نظل مع ذلك عاجزين عن تقدير الفترات المتفاوتة للمراحل الطرازية فيها ، كما أن مجرد الزعم بأنه حال انقضاء دورة طرازية ، تبدأ دورة أخرى مضادة يعتبر من قبيل تحصيل الحاصل ، ذلك لأنه لا يقال أن ثمة طرازا قد انقضى حتى يكون الطراز المضاد في الطالع فعلا . وقصارى القول في تلك التغيرات المتفاوتة أبدا في عملية التركيز ثم الانحلال ثم التغير التي نلاحظها بين القطبين المتضادين إنها لا تتفق وأية صيغة . ولو أن التغير في الطرز يتحدد « منطقياً » لوجدنا أن نضج طراز ما يسير جنبا إلى جنب مع طفولة الطراز اللاحق له . وليست هذه هي الحال دائما على الإطلاق . فهناك أمثلة عديدة على طرز تنحطى حدود عمرها الصحيح ، وتواصل حياتها العقيمة المجذبة ، وتصبح

أكاديمية متحجرة ولا تسفر عن غير المضاعفات ، أى أنها تأبى ، بالاختصار ،
الرضوخ لقانون التطور التقابلي المزعوم .

ولعل المبدأ القائل بعدم قابلية المراحل المتميزة فى تطور الفن للإعادة يعتبر من
أوقع أجزاء نظرية فولفلين « لتاريخ الفن بلا أسماء » على النفس ، ولكنه ليس
بأكثرها إقناعا . ومثل هذه الفكرة يتعذر الدفاع عنها ، ذلك أن الاتجاه الذى يلحظه
المرء يتوقف على النقطة التى تبدأ عندها ملاحظته . فإذا اتخذ المرء على سبيل المثال
« جيوتو » نقطة للبداية ، فلسوف يستشف من مجرى الأحداث ميلا إلى التعقيد ،
يمكن وصفه بأنه تحول من التركيبى إلى اللا تركيبى ، وهو الاصطلاح الذى أطلقه
فولفلين على الانتقال من فن عصر النهضة إلى الباروك . أما إذا ما اتخذ المرء نقطة
بدايته ، فى محاولته اكتشاف الدورات الفنية ، ذلك المذهب الطبيعى الذى كان
سائدا فى القرن الخامس عشر ، وهو اختيار لا يقل ملاءمة بالنظر إلى المسألة التى
نحن بصدددها ، فسيظهر له ميل واضح إلى التبسيط والوضوح والصفاء . ثم إنه إذا
ما تذكر المرء أن أقدم الآثار الفنية المعروفة ، وهى صور العصر الحجري القديم
تظهر طبيعة الزعة وغير تواضعية وبالغة حد الدينامية ، ومع ذلك فقد أعقبتها طراز
العصر الحجري الحديث ذى النمط الهندسى الصارم والسكونى الجامد ، لما بدا هناك
أى مبرر لزعم فولفلين بعدم قابلية الدورات للإعادة وتحولها على الدوام من المذهب
الصورى إلى ذوبان الصور . ولنا لنعلم أنه فى غضون الدورة الطرازية الواحدة
مثل الدورة الكارولينجية قد سبق اتجاهها أكثر صرامة وكلاسية وقدماء ، اتجاه آخر
أشد تعقيدا وتلوينا وأقرب إلى طابع الباروك « (١) .

ولا شك فى أن ثمة علاقة وثيقة تربط بين مراحل التطور المختلفة وأن أيا من
هذه المراحل يخضع إلى حد كبير للمرحلة السابقة عليه ، بيد أنه يتوافر لدى الفنان
على الدوام — وهذا هو بيت القصيد بالنسبة للموضوع الذى نحن بصددده — أكثر
من إمكان واحد، وأن اختياره لمشكلة واحدة بعينها من بين عدة مشاكل مستفحلة

(١) راجع Meyer Schapiro : « Style », in Anthropology Today, ed. A.L.

Kroeber (1953), p. 297.

في عصره، وانتقاءه لحل واحد من بين عدة حلول وأخذه باتجاه واحد في الذوق— وهناك على الدوام اتجاهان أو ثلاثة من هذا القبيل في الزمن الواحد ، مثلما توجد دائما ثمة طبقات ثقافية عدة — يكاد يكون من المحال تفسيره بالرجوع إلى أى ضرب من ضروب المنطق الباطن ، بيد أنه لا يلبث أن يصبح مفهوما في ضوء الظروف الخارجية عن محيط الفن وحدها . وإن الاستدراكات المتأخرة التي وضعها فولفلين لزعمه الأصلي بالباطنية، وتمييزه بين الحركات النقدية و « الارتدادات » التي تقطع الديمومة وترتد بها ، لمي أبعد ما تكون عن وصف المكان الذي يحتله الفن من الحياة . كما يذهب فولفلين إلى القول بأنه عندما يحدث ثمة ارتداد للاتجاه ، « فرجع ذلك على الأرجح إلى ظرف خارجي » ، بخلاف الحال مع الحالة « العادية » للتطور المستمر — وبعبارة أخرى فهو يرى أن من الحائز من حيث المبدأ أن نميز بين بعض التطورات الفنية الباطنية التي تفسر نفسها بنفسها ، وغيرها من التطورات التي تعتبر عرضة للمؤثرات الخارجية . ولكن هذه الدعوى تستند إلى مدرك بالغ السذاجة حول العلاقة بين الأنماط الثقافية وظروف الحياة الفعلية . فبالنظر إلى الصلة الوثيقة والاعتماد المتبادل بين الجانبين فن العسير علينا أن نفترض أن الأحوال المعيشية لا تؤثر في الفن إلا في نقاط قليلة وفي مواقف معينة بوجه خاص . فاذا ما كان الفنان حقيقة كائنا اجتماعيا نفسانيا فهذه هي صورته في كل أوان وفي مختلف الظروف والأحوال، وإذا ما كان الأمر كذلك ، فان بوسعنا أن نقف في أية خطوة بخطوها وأي قرار يتخذه وأي صورة ينتقها ، على كل من الظروف الباطنية والخارجية إلا إذا كان قد رصد نفسه عن وعي لناهضتها . ففي كل أونة ، ومن كل وجهة ، تجابه الحياة الشخص بمشكلات محددة ، وأسئلة مفتوحة تتطلب منه الإجابة عنها في إطار الموقف المائل والوسائل المتاحة . ففي كل ما يأتيه الإنسان سواء اتخذ اتجاهها إيجابيا أو سلبيا ، وسواء اقتنى أثر سياسة مرعية راسخة أو اختار سياسة جديدة ، وسواء عضد ذوق جيل سابق أو سعى إلى اكتشاف قيم جديدة ، فانه يقبل إمكانا واحدا ويرفض بقية الإمكانيات ، أي أنه يتخذ لنفسه موقفا . وإن مساندة مسار ما إنما هو قرار لا يقل حيوية والتصاقا بالحياة في مجموعها عن قرار تعديل هذا المسار . ولك أن تسبح مع التيار أو ضده ، فاذا ما سمحت لنفسك بأن تسبح مع التيار فعني ذلك أنك قد أثرت ضمنا طريق السلبية والامثال . ومن ثم فباطل تماما الاعتقاد ،

مثلا ، بأن فن الروكوكو قرب نهاية القرن الثامن عشر شرع يستسلم للمؤثرات الخارجية ، وأنه قد كف فجأة عن الاستجابة لحافز الاعتبارات الباطنية الصورية البحت . فإذا ما بقي فنان بعينه على ولائه لتلك المثل التي يراها فن الروكوكو ، مؤثرا ذلك على أن يقطع فجأة صلته بالمعايير الجمالية « للعهد البائد » والتحول إلى الكلاسيكية الثورية ، فلا حاجة بنا إلى أن نلجأ في تحليل ذلك إلى القول باختلاف آلية الاستجابات النفسية لديه ، بل ينبغي أن نعزوه فحسب إلى اختلاف في المعايير أو الأهداف . فإن كل خطوة في تطور الفن إنما تتطلب قرارا بعيدا عن المنطق ولا يجد من سند أو تفسير لدى أى نظام مكتف ذاتيا ، فضلا عن تجاوزه النطاق الجمالى - أى أنه فعل إرادى للاختيار بين الإمكانيات المتاحة . فالفن إن هو إلا صورة وتعبير يتحددان داخليا من جانب وخارجيا من جانب آخر ، ولا يمكن القول ببساطة بأنه يشق طريقه حسب هواه ، كما أنه لا يخضع قط لرخمة الظروف الخارجية .

أما عن رأى فولفيلن القائل بأنه بالنسبة لتاريخ الفن تيجر زيادة الضغط الخارجى دائما إلى حركة ارتداد وتقهرق ، فانما يدل على أن أى تأثير يحمل طابعا لا صوريا يعنى فى نظره انقطاع أو اضطراب المسار العادى للتطور . ومن الواضح أن هذه النظرة إنما تصدر عن مدركات الفلسفة الرومانسية القائلة بالتكامل العضوى كما أنها توجه انتباهنا إلى واحد من أهم مصادر نظريته القائلة بتاريخ الفن بلا أسماء ، وإن لم يكن بالضرورة من المصادر المباشرة أو الواضحة تمام الوضوح . والنمو العضوى الذى يتصور فولفيلن نمو وتطور الفن على صورته إنما هو عملية باطنة لا تخضع أساسا للتأثيرات والمعوقات الخارجية . ذلك أن حجر الزاوية بالنسبة لفكرة النمو العضوى مثلما هو الحال مع نظرية فولفيلن عن الفن هو ظهور نمو تدريجى وتطور تلقائى موعز به ذاتيا مثل تطور النبات . وفى كل من الحالتين تكمن فكرة وجود حافز أولى سائد يعتبر أقوى من أى تأثير أجنبى أو نزوات فردية ، كان من الممكن أن يفسد البنية الأساسية للنمو ما لم تكن الطبيعة أحكم مما نتصور بخيالنا القاصر وأقدر على الانتصار على رغبات الفرد الجاحمة والغلبة على نزوات القدر .

ولقد كان استخدام مدرك النمو العضوى فى وصف الأحداث التاريخية من بين الأسلحة الروحية لتلك الفلسفة التاريخية التى حاول عصر الإصلاح والرومانسية

بدءاً من بيرك Burke أن يشهر عن طريقها بأهداف دعاة الإصلاح وبانتصارات ثورة عام (١٦٨٨) حتى يعيد للتقاليد مكاتها الأولى بما يتفق وأهداف ومصالح «الطبقات التاريخية». ومحور مذهب التكامل العضوي إنما هو الدعوى القائلة بأنه إذا كان لأى تطور أن يأتى بصور حيوية بالغة القيمة فمن الواجب عليه أن يبقى على الدوام على صلة بالماضى ، كما لا بد أن يسعى إلى أن يخرج الحديد من باطن القديم وأن يتخطى القديم (aufheben) على المعنى الذى يفهمه هيجل من هذا اللفظ ، أى أن يذهب إلى ما وراءه دون المساس به فى الوقت ذاته . وقد نشأ عن هذه المصادرة ذلك الرأى المحافظ الذى ينظر إلى الأمة والثقافة القومية بوصفها مجتمعاً روحياً قوامه الأجيال المتعاقبة . وهنا يدور كل شىء حول فكرة المحافظة عن طريق التغير. وليس أبلغ فى الكشف عن طابعى المحافظة والسفسطة البادين على هذا المذهب من تلك القضية التى ألع إليها بيرك أولاً ثم صاغها صراحة فيما بعد أوجست فلهام ريرج August Wilhelm Rehberg (١٧٥٧ - ١٨٣٦) ألا وهى أن أى تغيير فى الصورة القائمة للحكم ينشأ عن استفتاء شعبى إنما هو بالضرورة غير شرعى ، ذلك أنه بالقياس إلى تعداد الأجيال الماضية والمقبلة لا يمكن أن يمثل الأحياء قط غير أقلية ضئيلة^(١). ووفقاً لهذه الفلسفة فإن ما كان يوصم فى النواحي السياسية بالتعسف والطيش كان يدمغ فى غير ذلك من المجالات الثقافية بأنه خيانة للعقيدة القومية التى تفتقت عن إنجازات الأمة التاريخية العظمى .

ومثلما لا تعزى وفقاً لهذه الدعاوى نشأة العادات والقوانين والأساطير أو الأمثلة الجارية الخاصة بأمة من الأمم ، إلى مجرد الإبداع أو الإنتاج الآلى ، بل تنبت وتنمو «وفقاً للتكوين وللغرائز الباطنة للشعب» فإن الطرز فى الفن ، وفقاً لدعاوى نظرية «التاريخ بلا أسماء» لا تتفق عنها قرائح الفنانين الأفراد ولا تخرج إلى النور عن إرادة ورغبة منهم ، بل تفرض من جانب مبدأ «عضوى» يتخلل حياة كثير من الأشخاص والأجيال . ويتدرج فولفلين فى إيضاح طبيعة هذا المبدأ ، ثم ينتهى إلى تعريفه بمبدأ «الرؤية» الفنية الذى يشرع عندئذ على ضوئه فى تفسير

(١) Gunnar Rexius : Studien zur Statslehre der historischen Schule ,

Historische Zeitschrift, CVII, 513.

تاريخ الفن برمته . وإننا لنلمس في بحثه المبكر حول «سيكولوجية المعمار» أنه يعرب عن العلاقة بين فكرته القائلة بتاريخ الفن الداخلى النمو ، والغفل من الأسماء ، وبين الفلسفة القائلة بالنمو العضوى فى قوة وصراحة لم تنأت لكتاباته المتأخرة إذ يصرح لنا فى هذا المقال قائلا : « القول بأنه ليس للأفراد أن يبدعوا الصور الطرازية حسب هواهم ، وبأن هذه الصور إنما تصدر على العكس من ذلك عن الشعور القومى — وهى عبارة جارية ترادف لفظ Volkgeist — قد نال من الشيوع والرواج ما يغنينا عن الاستطراد فى بيانه »^(١) . ويتفق تصور فولفلين للتطور التاريخى مع مدرك النمو العضوى فى عدد من السمات . ذلك أنه لا يرى صورة الطرازية على أنها مجرد مجموعات بل يرى فيها أساسا وحدات تركيبية . ومن الخصائص البارزة لهذه التكوينات التجانس بين مكوناتها وليس التنافر ، والتوقف المتبادل لوظائفها وليس استقلالها . وبالنسبة لهذه الطرز ، كما هو الحال مع الكائن الحى ، يعتبر الكل بالمعنى الذى قصده أرسطو « قبل » على الأجزاء ، أى أن الكلى سابق على الجزئى . والطراز النموذجى سابق على الأعمال الخاصة كما أنه متقدم أيضا على أهداف الفنانين الأفراد . وعلى ذلك ، فلا يعد الطراز مجرد حاصل مكوناته ، مثلما لا يعتبر النبات حاصل أجزائه أو حياة الكائن العضوى ، مركبا لوظائفه .

ولعل الفكرة النافذة الأساسية التى تصدر عنها المذاهب العضوية فى الفلسفة التاريخية والاجتماعية ، تقوم فيما نظن على إدراك أن الطائفة الاجتماعية لا تتألف فحسب من مجموعة من الأشخاص . وأن سلوك الفرد داخل الطائفة يختلف عن سلوكه حينما يحس بانعزاله وأن أعضاء الطائفة يكتسبون خصائص مشتركة ومن ثم يستجيبون على نحو مشابه لمنبهات خاصة . هذه حقائق لا يشك أحد فى صحتها ، كما أنها تنسب إلى ذلك الجانب من مذهب التكامل العضوى الذى يقوم على أسس علمية وطيدة . أما الشيء غير المشروع ، فهو أن نجعل من الاتجاهات الموحدة للجماعة أقنوما متمثلا فى قوة نفسية ذاتية أو ذاتا سيكولوجية لها ، فيما نزع ، قدرة على التفكير والعمل ، مستقلة إن فى قليل أو كثير عن أفراد الجماعة ، مثلما تتصور « المدرسة التاريخية » « روح الطائفة » Volkgeist أو مثلما يتصور العلماء النفسون الاجتماعيون

Wolfflin ; Prolegomena zu einer Psychologie der Alchitertur (1806), (١)
p. 49.

« العقل الجماعى » Volkerpsychologen . ويعتبر النظر إلى عقل الجماعة على أنه كائن نفسانى واحد مستقل ، نتيجة على نحو ما لتطبيق فكرة النمو العضوى على الهيئات الاجتماعية . وعلى ذلك فلا يؤخذ السلوك الجماعى للطائفة ، على نحو ما يظهر عليه فى الواقع ، أى على أساس كونه مظهرا للتكيف المتبادل بين الأمزجة المختلفة والأهداف المحددة والمصالح الخاصة ، بل على أنه الناقل الحقيقى للسمات المميزة للطائفة ، ومن ثم تطبق عليه المبادئ السيكولوجية التى تطبق على الفرد (١) . ولكن العقل الجماعى ، إذا ما كان لهذا المدرك أى تفسير علمى شاف ، لا يمكن أن يدل على علة مسببة ، بل إنه معلول فحسب ، وهو ليس بعامل واحد أصلى بل مجرد مسبب نشأ عن مجموعة من الأفعال التامة التى نجربنا ، بالنظر إلى قدرتها على التكيف المتبادل ، إلى تجسيدها . وهى لا تخرج عن كونها مدركا جماعيا ، ومن ثم فلا يحق لنا أن نفترض قط أنها « قبلية » بل هى « بعدية » بالنسبة إلى المكونات التى توحد بينها . وإن العقل الجماعى ليتألف دون أى شىء آخر ، من الخصائص التى يبدىها الأفراد الأعضاء فى معرض نشاطهم التعاونى المنسق ، أما الذات المزعومة التى تكشف عن ذلك التكيف المتبادل فهى ليست بحقيقة سيكولوجية بقدر ما هى حقيقة بيولوجية . وعلى ذلك فثمة اتجاهات جماعية ، وأفعال وردود أفعال متكيفة تكيفا متبادلا ، بيد أن ليس ثمة ذات يمكن أن نعزو إليها هذه الظواهر غير الأفراد أنفسهم . وإن كان ثمة وجود لهذا الذى يسمى بالثروة الروحية الجماعية ، فليس هناك دون شك أى ذات واحدة فائقة للطبيعة الفردية مسئولة عن خلقها .

بيد أنه من غير المشروع أن نسحب مدرك النمو العضوى على الطوائف الاجتماعية ، إن لم يكن لشىء آخر فلائنه لا يمكن أن يقوم داخل الكائن الحى أبة تقابلات أو صراعات ، إلا إذا قصدنا المعنى المجازى لهذه العبارة ، فى حين أن طبيعة الطائفة الاجتماعية ذاتها تفرض عليها دائما صراعات حول المصالح وضروبا من كفاح التسابق والتنافس . ومهما بلغت العمليات الحيوية لدى الكائن الطبيعى

(١) راجع Max Weber ; « Roscher und Knies und die logischen Probleme der historischen Nationalökonomie », Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre (1922), p.p. 9—10.

من تعقيد ، ومهما تراكت عملية التكيف المتبادل بين وظائفه المختلفة ، فلا يمكن قط ، كما قيل بحق ، تصور كائن حتى « ترغب بعض أجزائه في أن تحل محل أجزاء أخرى » (١) . ويعد المذهب العضوى ، بالنظر إلى تأكيده للتوازن الباطن ، والتعاون بين جميع أجزاء الكل ، فلسفة رضى ، وأيديولوجية تهذبة ومصالحة ، ليس من شأنها أن تعترف أبدا بالصراعات الاجتماعية والحرب الطبقة والثورة . ومن ثم فهي تصورها في صورة أورام غير طبيعية وغير صحية . ولقد كان لتلك اللغة الشاعرية ذات الصبغة الأخلاقية التي تستر خلفها المذهب العضوى وكذلك إصرارها قولاً على الانحناء للحقيقة التاريخية وتقبل تراث التاريخ أن طغت على الطبع الرومانسى للقرن التاسع عشر . فقد استجاب الناس في خماس وشغف لدعوات الماضى ، حتى لا يتحتم عليهم الالتفات إلى الحاضر ، بمشاكله ومتاعبه غير الرومانسية . وكان تحيزهم لكل ما يبدو « عضوياً » يعنى عطفهم على الغرائز المبهمة اللاشعورية والرضوخ الأعمى دون تمحيص أو تمييز للتقاليد والمواضعات والأنظمة الراسخة ؛ لقد كان ميلهم إلى السلبية والتسليم والخبرة ، كما أعربت عنه هذه الآراء هو علة ذلك التأثير العظيم الذى خلفه المذهب العضوى . وقد كان لنظرية « تاريخ الفن بلا أساء » بل الدعوى التى تقول بالكيان المستقل لما هو روحى ، أن طورت ذلك الميل إلى التسليم والخبرة ، إلى أيديولوجية خالصة صرف لأنها لا شعورية تماماً .

ولقد شاعت الأفكار العضوية فى مؤلف فولفدين وريجل من خلال الفلسفة التى يصطنعها أنصار المذهب التاريخى ، فالمذهب التاريخى فى تحليله عن عقلانية عصر الاستنارة ، فقد هجر أيضاً تفاؤله ، بمعنى أنه قد تخلى عن إيمانه بالكمال الخلقى والفكرى الذى كان مقدراً أن يجيء نتيجة لسيادة العقل . وكانت سذاجة الأمل المرتقب واضحة جلية إذ إن مجرى التاريخ لا يسير دون ريب فى طريق صاعد من كل الوجوه . بيد أنه ليس هناك من ميدان ثقافى لا يستساغ فيه الحديث عن التقدم المطرد والإنجازات التى تزداد ضخامة يوماً بعد يوم كما فى ميدان الفن ، ومن ثم

(١) Josef Popper-Lynkeus : Die allgemeine Nahrpflicht als Losung der sozia le Frage (1923), 2nd ed., p. 72.

فان مهاجمة ريجل وفولفيلين لفلسفة الجمال المطلقة ، كانت أشبه بتحصيل الحاصل . ومع ذلك ، فلقد كانت الحاجة ماسة إلى جهود أتباع المدرسة التاريخية التي وجهت همها إلى الانتقاص من قيمة فكرة التقدم ، لكي يدرك الناس كنه هذا الوجه من وجوه الفن ، الذي طمسته تماما نزعة التفاؤل حول المستقبل التي سادت القرن الثامن عشر . وإن فولفيلين وريجل حتى عندما يعرضان للقيم الجمالية المجردة لا يستخدمان فكرة التقدم بوصفها مبدأ كشفيا . إذ يطبقان دوما مدركات تاريخية بحتة ويتحاشيان تأسيس نظريتهما على أية فلسفة للفن . ويضعان نصب أعينهما المعنى الذي قصده رانك من قوله : « إذا تصورت الأرستقراطية في كل وجوها ، لاستحال عليك أن تتصور اسبرطة » (١) .

ونعود فنقول إن التناقضات الباطنة التي تميز المذهب التاريخي إنما تظهر كذلك في نظريات ريجل وفولفيلين وعلى الأخص في اتجاههما المتناقض حيال مشكلة الفرد . وكثيرا ما أخذ إحلال منهج فردي محل التعميم على أنه جوهر المذهب التاريخي (٢) . بيد أنه في الوقت الذي تؤكد فيه نظريات « المدرسة التاريخية » جزئية الأحداث التاريخية كافة ودور الفرد في خلق القيم الثقافية ، فانها رغم ذلك تنتقص من قيمة الفرد مؤثرة عليه مبدأ أخلاقيا فانقا للطبيعة الفردية بحكم - وفقا للمذهب « روح الشعب » والفلسفة الهيجيلية - عالم الروح بأسره . ويفسر الجزئي على أنه مجرد إشراف لقوة عليا ولنور أقوى وأبقى . وتعتبر نظرية فولفيلين حول « تاريخ الفن بلا أسماء » - على معنى ما - صورة أخرى للمذهب الصدور (الإشراق) الذي يحيل التاريخ العياني إلى انعكاس أو تحقق أو تعبير عن مبدأ ميتافيزيقي عام أو فكرة أخروية أو قوة تفوق الطبيعة البشرية (٣) . ويمكن جوهر أية نظرية صدورية للتاريخ في مبدأ يقول بأن ثمة « روحا عالمية » كامنة في الأحداث التاريخية ومن ثم فان هذه

Ranke : Das politische Gespräch.

(١)

Friedrich Meinecke : Die Entstehung des Historismus (1936).

(٢)

Emil Lask : Fichtes idealismus und die Geschichte (1902), pp. 56 ff.;

(٣)

M. Weber : Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, pp. 9-10; Hauser: Social History of Art, II, 659 ff.

الأحداث تكون قد قدرت وصورت قبل حدوثها وبذلك تمثل حركة التاريخ بوصفها انتقالاً من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل . أما الطبيعة الباطنة لتطور الفن وتكرار الأنماط الطرازية ذاتها ، والمنطق الباطن « للصور البصرية » ، وفكرة أنواع الفن وفروعه ، وقد تزود كل منها منذ البداية بمعايير ثابتة وحلول قطعية واضحة ، فهذه كلها مدركات جاءت نتيجة الفكر الصدورى الفوضى فى تاريخ الفن . والحقيقة أن فكرة هيجل عن « دهاء العقل » هى التى تطبق هنا وذلك فى صورة مقنعة اشتقاقية الطابع بعض الشيء . أما الفكرة التى أوحى أول الأمر بمذهب « روح الشعب » فهى القائلة بأنه تظهر إلى الوجود فى الجماعة الثقافية نرييات لم تخضع قط لإرادة أو تكهن الأفراد الأعضاء فى الجماعة المعنية ، والتقطت هذه الفكرة وطورت حتى تبلورت فى « دهاء العقل » الذى قال به هيجل . ومع ذلك فإن أعلام نظرية « روح الشعب » لا يذهبون فى النهاية إلى أبعد من القول بأن بنابات مثل الملاحم الإغريقية والتاريخ الرومانى والشرعة الكاثوليكية والدستور الإنجليزى إنما هى من عمل قرون وأجيال عدة ، وإن أحدا لا يستطيع ادعاء تأليفها أو الدعوى لنفسه بأية حقوق ملكية خاصة قبلها . ولكن هيجل يذهب إلى أبعد من هذا زاعماً أن للبنابات الثقافية منبعاً أعمق وأبعد غوراً وأن مؤلفيها المباشرين أى « العباقرة القوميين » Volksgeister فضلاً عن الأفراد ليسوا إلا أبواقاً للروح العالمية التى تستخدمهم كما تستخدم جميع القوى الحزبية الأخرى التى تظهر على مر التاريخ بوصفهم وسائل لتحقيق غاياتها العليا . أما المشكلة التى تدعى حلها فكرة « دهاء العقل » فهى تلك الظاهرة الملحوظة فى أن الحوافز الشخصية والاختبارات الذاتية للأفراد تخلق شيئاً يسمو على الأفراد ويحقق قدراً معيناً من الصديق الموضوعى . وفى تاريخ الفن تأخذ هذه الظاهرة صورة الفنان بمواهبه الفردية وأهدافه الشخصية حين يخضع للقواعد العامة لطراز تصديق عليه حقبة زمنية أو طبقة ثقافية بأكملها . ذلك أنه على الرغم من أن، نشأة الطراز لا تتعارض مع أهداف الفنان الفرد فهى لا تصدر عن إرادة صريحة من جانبه أى أنها « عرضية » بالنسبة لأهدافه وأغراضه فهى « صورة جماعية » لا تندرج بحال ضمن مقاصده الشعورية . ولو أن « دهاء العقل » عند هيجل لا يجب إجابة شافية عن المسألة التى نحن بصدددها ، فانه على الأقل يصوغ المشكلة بصورة حادة بارزة ويحملنا على الإحساس بشدة بالمفارقة البادية على ظاهرة مثل ظاهرة الطراز . ولا يزال هذا التأثير القوى لأفكار هيجل

مائلا في نظرية فولفيلن القائلة «بتاريخ الفن بلا أسماء» ، وعلى الرغم من أن مفهومه هذا لا يحظى بالقبول التام فقد أثبت جدواه بأن ركز انتباهنا في حدة قصوى على المشكلات الضمنية في فكرة الطراز .

٢ - المدركات الأساسية في تاريخ الفن ومقولات الفكر التاريخي :

يصور فولفيلن عملية الانتقال من عصر النهضة إلى الباروك عن طريق خمسة أزواج من المدركات . ويمكن النظر بعامة إلى كل زوج على أنه يكشف عن وجوه مختلفة للتطور ذاته من الصارم البسيط إلى الأكثر تحورا وأشد تعقيدا . ويطلق عليها عبارة « المدركات الأساسية » لأنه يرى أنها لا تقبل التطبيق فحسب على الحقبة المعنية التي أوحى تحليلها بها بل تثبت قيمتها المرة تلو المرة عند تفسير مجرى تاريخ الفن . واكتشاف هذه المدركات الأساسية يقدم الدليل في نظر فولفيلن على أن ثمة مبررا قويا لنظريته القائلة بتاريخ الفن بلا أسماء ذلك أن العثور على هذه المبادئ العامة للتطور قد عزز من إيمانه بأن ثمة صورا فائقة للطبيعة الفردية تكمن وراء الجهود الفنية للحقب الطرازية المختلفة .

وكان الهدف الذي سعى فولفيلن إلى تحقيقه هو شرح بعض الأمثلة التاريخية على التغير في الطرز مستعينا بصيغ معينة بحيث تكون بقدر المستطاع بسيطة مفهومة شاملة . ويعتقد دون شك أن هذه الصيغ تدلل على صحتها الشواهد مرة بعد أخرى على مر التاريخ ، ولكنه لا يفترض أن لهذه الأمثلة التاريخية المتشابهة أى أصل « قبلي » مشترك ، سواء وجد في تكوين معين ثابت للروح البشرية ، أو في بعض المسلمات الضرورية الحتمية للإدراك الفني . أما النقاد الذين يعربون عن شكواهم من أن فولفيلن لم يأت بأية « مقولات قبلية » فانهم لعاجزون عن إدراك ما كان يقصده فولفيلن من ناحية فضلا عن المعنى الحقيقي لمثل هذه المدركات من ناحية أخرى . ووفقا لفلسفة كانت النقدية فان قبلية المكان والزمان أو قبلية العلية تعنى أن الظواهر كافة ينبغي أن تبدى فيها بالنسبة لنا صور المعية في الوجود والتتالي والعلية وبعض العلاقات المشابهة الأخرى ؛ فلا يمكن تصور موضوعات التجربة إلا وفقا لهذه المقولات التي تضع للمعرفة كلا من مسلماتها وحدودها . غير أن فولفيلن لا يدعى « لمدركاته الأساسية » أيا من هذه الدعاوى . وعلى الرغم من كثرة ما قد نقف عليه

فعلا من حالات دالة عليها ، فليس لهذه طابع العمومية بحال ، فمدركاته مستمدة من تجارب خاصة وأعمال فنية أو طرز معينة ولا تصدق إلا على حقب معينة محدودة. وعلى الرغم من أن فولفلين يتحدث عن صور مختلفة من « الرؤية » ، فلم يكن يتصور وجود أى ملكة عمومية أبدية للإنسان كهذه ، بل لم يكن يفكر فى شكل أساسى معين للاتجاه الجمالى من شأنه أن يحدد مختلف وجوه الإبداع الفنى . فلم يكن يهتم أن يجد إطارا يمكن للأحداث التاريخية أن تتلاءم معه ، كما لم يكن يسعى إلى صوغ مبادئ جمالية عامة ، بل غاية ما كان يرجوه هو وضع « قوانين » لدورية التاريخ .

وقد نسلم بأن مجرد كون هذه « المدركات الأساسية » قد استقرت من بعض الظواهر التاريخية المفردة لا يبنى صدقها على كل زمن وعصر أو أن لها أصلا « قبليا » فى طبيعة الإدراك الفنى ذاته ، بل إن صور المعرفة المتعالية (الترانسندنالية) الكاندية لم تكن لتتضح لنا إلا من خلال خبرات معينة ، ولكن التجربة تفضى بنا ، فى هذه الأحوال ، إلى الوقوف على مبادئ أو مقولات تميز التجربة دون أن تكون مشتقة منها ، أو محددة لنوعية أية خبرات خاصة . ولكن « مدركات » فولفلين « الأساسية » شأنها شأن المقولات الجمالية كافة ، لا توحى لنا بها فحسب تجربتنا لأحداث تاريخية فردية ، بل إنها محددة أيضا منطقيا بهذه الأحداث . يصبح أن فولفلين إنما يقترب بتحمسه هذا للمبدأين القائلين باغفال الأساء وبالدورية ، اقترابا وخيم العاقبة من القول « بالوعى العام » فى العلم ، بيد أنه لا يغيب عن ذهنه قط أن الفردية فى صور الفن تمثل ماهيتها وجوهرها ، وهى فى ذلك تختلف تمام الاختلاف عن مقولات المعرفة التى لا يظهر معناها الحقيقى إلا إذا تغاضى المرء عن الاختلافات الفردية للتجربة . فإن مدرك الزمن أو العلية فى العلوم الطبيعية لا يفترض ضمنا وقوع أية ظاهرة مفردة ، بل إن الأرجح أن قدرة المرء فى حد ذاتها على تجربة الظاهرة تنتج عن دعواه بوجود هذه المدركات . ولكن الحال يختلف عن هذه تمام الاختلاف لدى المدركات الأساسية فى تاريخ الفن ، فلا يتضح للمرء أى معنى لمدركات التمثيل الخطى أو اللونى والمسطح أو المحوف ، والصورة المغلقة أو المفتوحة والتنظيم الواضح أو غير الواضح ، والترتيب التجميعى أو التكاملى لأجزاء الصورة ، ما لم يرجع لوقائع ملموسة وتجارب معينة عاناها أو إلى مقاصد

الفنان الفعلية . وحسبنا أن ننزع السمات الفردية للعمل الفني ، فلا تلقى شيئا يصح أن نطلق عليه صفة الفن .

وينادى ذلك الفريق من نقاد فولفيلين الذين يريدون أن يقيموا تاريخ الفن على أساس من نظام للمقولات القبلية — الأمر الذى يتفق بطبيعة الحال مع وجهة نظرهم وإن لم يكن لذلك علة شافية — بأن مقولات فولفيلين ليست « أساسية » فى واقع الأمر ^(١) . وهى ليست كذلك على هذا المعنى بل لم يكن يقصد بها ذلك أصلا . فلم يكن ليدخل فى حسابان فولفيلين قط أن ترد كل تلك الثروة من الطرز الفنية إلى بضعة مبادئ صورية عليا ؛ فلقد كان يدرك على الدوام أن التغيرات التاريخية المختلفة للجهود الفنية لا ينضب لها معين ولا سبيل إلى تقريرها بناء على مذهب منطقي معين . وكما أنه من غير الممكن فى نظر « المدرسة التاريخية » أن يستنبط القانون الوضعى من القانون الطبيعى ، كذلك لم يكن فولفيلين يرى أن « مدركاته الأساسية » يمكن أن تتلاءم بحال مع أى مذهب فى علم الجمال . ولعله كان سيعدل من عبارة رانك فيقول : « إذا أنت استطعت أن تتصور الفنون المراثية من كل وجوها فلن تستطيع أن تتصور الباروك » أو ربما قال : « لك أن تصور الباروك بجميع إمكاناته ولكنك غير مستطيع قط أن تتكهن بكارافاجيو وروبنز ورمبرندت » . والواقع أن وجوه الباروك وإمكاناته هى على وجه التحديد كارافاجيو وروبنز ورمبرندت . فن أين يتأتى للمرء أن يستنبط هذه « الإمكانيات » إلا من معجم للفنانين أنفسهم ؟ فى مجال التجربة الجمالية ، يتعذر علينا — إذا ما كان لنا أن نتحدث بلغة الفلسفة الكانتية — أن نصل إلى أية مدركات إلا من حيث انبثاقها عن الأعمال الفنية ذاتها . وقد تطفئ الميول الفنية العامة لعصر من العصور على الأهداف الشعورية لدى فنان بعينه ، ولكنها لا تمثل بحال مبادئ يمكن أن نقول عنها إنها قبلية وحتمية وفائقة للطبيعة التاريخية . والأحكام العامة الوحيدة التى يمكن أن نطلقها على الفن هى أنه « فن » أو « جميل » أو أننا لا ندرى ما هو . فانه

Erwin Panofsky : « Der Begriff des Kunstwillens », Zeitschrift für (١)

Aesthetik, XIV (1920), 330- 1 ; « Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, » ibid., XVIII (1924-5), 130-1. Edgar Wind : « Zur Systematik der Kunstlerschen Probleme, » ibid., p. 481.

مع أية محاولة لوضع تفسير أكثر تحديدا ، يخرج المرء من دائرة غير المشروط واللازمى إلى محيط النسبى والتاريخى .

ومع ذلك فإذا ما قيل لنا إنه لا ينبغى أن نأخذ الطبيعة القبلية للفن على أنها تعنى بعض الأسس المتعالية (الترنسيديتالية) ، بل ترمى على الأرجح إلى « معنى » مثالى خاص ، وربما قيل إن العمل الفنى يعرب عنه مستقلا عن تشخيصه الواقعى وعن ظروف منشئه الممكنة ، فلا يحق أن تعمينا هذه الدعوى الواهمة عن الحقيقة الماثلة فى أن « المعنى الذى يرتبط بالآثر الفنى من أبد الآبدين إلى أبد الآبدين » ليس إلا من قبيل تحصيل الحاصل ، وأن ما نحن بصدد الحديث عنه فى واقع الأمر إنما هو وجه معين أو اختيار معين لسمات عينية ووقية .

وحتى مع ذلك النسق الصورى المجرد — أى ذلك النسق المتفق والمنطق الذى يقول « بالمدرجات الفنية الأساسية » والذى ينادى به نقاد فولغرين من أنصار المدرسة الكانتية المحدثه — فن قبيل الحال وضع ثبت متسق شامل للمبادئ الصورية العليا فى الفن . فليس من المتعذر فحسب التكهن بالمستقبل الفنى ، بل إنه من الحال أيضا أن نصل إلى وصف كامل شامل لكل ما تحقق فعلا . فلا تكشف الابتكارات الفنية على أى وجه من الوجوه عن أصل مشترك مفرد كما لا تؤلف سلسلة منطقية أو كلا منطقيا . وليس ثمة حتمية لحدوثها سواء بحثنا عنها فى تسلسل هذه المبدعات التاريخى أو فى قطاع عرضى اجتماعى للتاريخ . مثال ذلك أننا لا نستطيع أن نستنبط من مدرك « التلوينى » التغيرات المختلفة لذلك الأسلوب المعين فى الرؤية والتمثيل سواء تلك التغيرات المعاصرة لبعضها البعض داخل طراز معين أو تلك التى تحدث تباعا إبان حقب مختلفة كما لا يمكن تصور وجود « مشكلة أصلية واحدة كبرى » يمكن فى نطاقها كما قيل فهم جميع المقولات الفنية المشروعة (١) .

أما فيما يتعلق بالماضى ، فإن الوصول إلى عرض شامل لمشكلات الفن يتوقف على ما إذا كان فى استطاعة المرء عند تعريف « المشكلة الأصلية » المزعومة للفن أن يصل فى واقع الأمر إلى أقدم شكل تمثلت فيه هذه المهمة المقترحة — ذلك لأنه

(١) E. Padofsky ; « Ueber das Verhaltnis der Kunstgeschichte, » q. 130.

من المشكوك فيه أن تتمكن دائماً من تصور وتركيب الصور القديمة استناداً إلى الصور المتأخرة ، حتى إن تضمنت هذه الصور المتأخرة الصور الأولى ، وهذه تمثل أيضاً مشكلة في حد ذاتها . أما عن الحاضر فإن وضع عرض منهجي للمدرجات الأساسية يعنى أن هناك نوعاً من التجانس في الأهداف فيما يتعلق بالفن السائد في أى حقبة معينة — وهو ما لا يسمح به فولفلين بحال . فهو القائل : « لأن نطلب أن تستنبط مثل هذه المدرجات من مبدأ عال واحد ، فذلك مطلب لا يجد في اعتقادي ما يبرره . إذ إن أسلوباً معيناً واحداً في الرؤية قد ينشأ عن ظروف مختلفة » (١) . ومعنى ذلك أن المدرجات الأساسية الخمس لفن الباروك قد تنشأ أصلاً عن مجموعات منفصلة من الظروف ومن ثم فلا يجدر بنا أن نسارع بالقول بأنها تعرب عن وجهة نظر عالمية كلية مفردة أو أنها قد جاءت نتيجة لتقليد تاريخي فريد — رغم أنها تسهم ، بوجه عام ، في خلق أسلوب موحد للعيان . والحقيقة أن « التلوينية » والارتداد والافتقار النسبي إلى الوضوح إنما ترتبط ببعضها ارتباطاً وثيقاً في فن الباروك ، مثلما يرتبط الأسلوب الخطي والطرز المسطح والصورة المقفلة في عصر النهضة ، غير أنه ليست هناك من ضرورة أو « تسلسل منطقي » للعلاقات المتبادلة بين هذه الخصائص . ففى فن الباروك يصاحب نزعة التلوين والغموض ميل إلى توحيد وإخضاع عناصر العمل الفني المختلفة لمبدأ سائد ، على حين يظهر في الطرز الأخرى كما في المذهب التأثيرى على سبيل المثال أن الخصيصتين السالفتين قد يصاحبهما تفضيل للوحدات المتنوعة والتكوين « التجميعى » . أما بالنسبة للمستقبل فإن أى تعداد كامل لكل المشاكل الفنية الممكنة سيتطلب إما قوى كشفية عظمية أو أنه سيعنى أن الفن محكوم عليه على الدوام بمعالجة المشكلات التي توصلنا فعلاً إلى معرفتها وإلى حلوها المرة تلو المرة وفي هذه الحالة تكون مهمة التأريخ للفن مهمة تافهة متواضعة .

والعلاقة التقابلية التي وجد أنها تقوم بين « المدرجات الأساسية » إنما تدل ، كما قيل ، على أن في الإمكان وضع نسق تصوري إدراكي وأن الصور الفنية تمثل على الدوام حلولاً لمشكلة بعينها وأن مثل هذه المشكلة دائماً ما تظهر تحت قناع من

الحلول البديلة الممكنة . وعلى ذلك فإن كل نقيض للموضوع وحله يكشف عن الطبيعة الباطنة للعملية التاريخية ، ولو أن دعاة هذا الرأى لم يكونوا يدركون فى كل الظروف والأحوال أنهم إنما يقضون أثر هيجل ليس إلا . ولكنه على حين أن مدركات فولفلين الأساسية ذات طابع تقابلى لا شك فيه فإن العلاقة بينها ليست نسقية تنظيمية بل تاريخية . فالطرف الثانى من كل زوج لا يصدر منطقيا عن الطرف الأول بل إنه يمثل فحسب مرحلة متأخرة فى مجرى الأحداث . ويستوى الأمر بالنسبة لأى هيجلى ولكنه ينطوى فى نظر فولفلين على خلاف كبير ومع ذلك فإن فولفلين لا يزال بعد متفقا مع نقاده المريدين « للنسقية » حتى إنه ليصف أيضا تاريخ الفن على أساس فكرة الحلول البديلة ويعالجه كما لو كان تاريخا للمشاكل وحلولها . ولكنه يبدو هنا متجاهلا للحقيقة الماثلة فى أن بعض التغيرات المتعلقة بالتطور الفنى تحدث دون أية « مشكلة » وأنه فى جميع الظروف والأحوال يقوم الحل فى الغالب على اختيار ما بين أكثر من إمكانين . ولقد كانت الصياغة التقابلية لمدركاته الأساسية التى كان من شأنها أن برزت السمات الطرازية المختلفة على أعظم قسط ممكن من الحدة تلائم أشد الملازمة الغرض التعليمى من مؤلفه . ولكنه ربما يكون قد تجاوز الحدود فى وصفه « التخطيطى » لمادته . ذلك أن القول بوجود حلين فحسب إنما يدخل عادة فى باب التبسيط المخل . ومثال ذلك أن تشكيلية الصورة ممثلة أسلوبا ممكناً ثالثاً من أساليب التمثيل إلى جانب الخطية والتلوينية ، كما لا تمثل التشكيلية وجها آخر للخطية . ثم إن العمق المحدود ينبغى أن يميز عن العمق غير المحدود وأن يفرق بين هذين والتمثيل المسطح ، من حيث إن هذه أساليب لتنظيم الفراغ . وقد ينشأ هذا التمثيل المسطح عن مجرد الرغبة فى زخرفة سطح معين ، ولكنها قد تعرب أيضا عن نبذ جذرى للفراغ ، وفقا لنظرة أخروية . ثم إن صور المحوف تصبح بمضى الزمن أكثر تميزا واختلافا عن صور المسطح ؛ وتقوم فروق كبيرة فى هذا الصدد بين فن التصوير الخاص بالحقبة الهولندية المبكرة وفن عصر النهضة الإيطالى ومذهب الصنعة (التصنع) والباروك ثم المذهب الطبيعى والمذهب التأثرى . وفى لوحات أمبروجيو لورنزيتى Ambrogio Lorenzetti التى تصور مشاهد من المدينة ، يختلف تنظيم الفراغ اختلافا بارزا عن مثيله لدى جيوتو

Giotto كما يختلف عن قواعد المنظور في الفن الإيطالي إبان القرن الخامس عشر . فالتمثيل المتجانس للعمق في فن عصر النهضة والبنية غير المتجانسة للفراغ في أعمال الفنانين أتباع مذهب الصنعة (التصنع) والتصور الدينامي للفراغ لدى فناني الباروك إنما هي حلول مختلفة عديدة للمشكلة . وعلى الرغم من أن هذه الإمكانيات جميعها لم تكن متوافرة في أي زمن بعينه ، فانه لا يمكن دون شك أن نزع من أن في مثل هذه المرحلة المتقدمة من التطور التي كان يمثلها فن الباروك ، كان من الميسور أن تترد مشكلة الفراغ إلى مجرد الاختيار بين بدلين كما نادى فولفلين .

وعلى ذلك فرغم محاولات فولفلين في بعض الأحيان أن يبرر الطابع التقابلي «للمدراته الأساسية» فان ما كان يتصوره هو علما للأنماط لم يكن إلا مذهباً للصور البصرية والطرارية . وهو يهدف دون شك إلى جمع طائفة كاملة من المبادئ الصورية بقدر المستطاع ، ولكن لا حاجة بها لأن تكون تامة أو متجانسة لكي تكون ذات قيمة عملية . ولقد كان فولفلين في تأليفه لعلم للأنماط من هذا القبيل يسعى إلى تحقيق الأهداف ذاتها التي سعى إليها ريجل ، وكلاهما يذكرنا بدلتاي وجهوده في اكتشاف الأنماط الأساسية لوجهة النظر الأوروبية العالمية الكلية (١) .

والواقع أن صاحب فكرة وضع علم تاريخي للأنماط الفنية هو جوتفريد سيمبر Gottfried Semper فقد كتب يقول : « وكما هو الحال مع صروف الطبيعة فان أعمال أيدينا ترتبط أيضا بعضها ببعض بواسطة بضعة أفكار أساسية ، وتجد هذه أبسط تعبير لها في بعض الصور والأنماط الأصلية . وإنها لمهمة على جانب كبير من الخطر أن نميز بعض هذه الأنماط الأساسية للصور الفنية ونتبع مراحلها التقديمية حتى ذروة تطورها . ومثل هذه الطريقة التي تشبه تلك التي اصطنعها البارون كوفييه Baron Cuvier من شأنها إذا ما طبقت على الفن ، أن تعيننا ، على أقل تقدير ، على أن نستعرض الحقائق استعراضا واضحا وربما أمدتنا بأساس لنظرية في الطرز وما يشبه خريطة للإمكانيات أو دليلا للكشف (٢) . وهذا المنهج

(١) راجع Hans Sedlmayr : Introduction to Riegl, Gesammelte Aufsätze (1929), p. XX.

(٢) Gottfried Semper : «Entwicklung eines Systems der vergleichenden Stillehre», Kleine Schriften (1884), p. 261.

المماثل لمنهج ريجل وفولفيلين إنما هو أدعى إلى إضاعة الطريق أمامنا حيث إنه يكشف لنا عن منشأ تلك الفكرة القائلة بعلم للأنماط الثقافية ويبين لنا إلى أى مدى صب هذا العلم فى قالب المنهج المرعى فى العلوم الطبيعية . والواقع أنه قد قيل حديثا بأن محاولة دلتاى لرد وجهات النظر المختلفة تجاه العالم ، إلى أنماط أساسية معينة ، إن هى فى الحقيقة إلا محاولة تجريد الأحداث التاريخية من خاصيتها التاريخية^(١) .

إن أى علم للأنماط الثقافية ينجح إلى فرض نظام لا زمنى على الحقائق التاريخية ، وقد تردى فولفيلين فى هذا الخطأ مثلما تردى فيه ريجل ودلتاى أو الكتاب الذين تأثروا بالمدرسة الكانتية المحدثّة أو بعلم الظاهريات لدى هسرل ، مع خلاف واحد وهو أنه لم يقع مرارا وتكرارا فى مثل هذا الشرك مثلما وقع هؤلاء . ووجه الخلاف الرئيسى بين الاتجاهين يكمن فى أن فولفيلين ميز مدركاته الأساسية إلى حد كبير باعتبارات سيكلوجية وفسولوجية فى حين أن الفلاسفة المثاليين يحقرون علم النفس مثلما يزدرون علم وظائف الأعضاء ويخضعون كلاً من الحقائق النفسية والتاريخية لمزاعم تقول بوجود عالم أعلى « للصدق » .

ولقد قيل بحق إن الصور البصرية — بالنظر إلى كونها أدوات للإدراك البصرى الصرف المتعين فسيولوجيا وغير الانفعالى — لا تمت بصلة إلى المعايير التى يقاس بها الطراز أو بالدوافع إلى التغيرات الطرازية . والصور البصرية لا تعتبر بهذا الوصف خطية أو لونية ، كما أنها ليست تسطيفية أو تجوفية ، ذلك أن معايير هذه الفوارق إنما تخرج عن دائرة البصريّات البحت . و « الرؤية » باعتبارها قوة مشكلة للطراز ، لا تعد وظيفة بسيطة من وظائف العين إذ هى تتضمن أيضا عاملا تعبيرا منشؤه الاتجاهات الروحية التى تفسر الواقع وتشكله^(٢) . وعلى ذلك فإن فولفيلين نفسه لا يعرض لها قط كما لو كانت نشاطا عضويا مجردا ، ولكنه رغم

Hans Freyer ; « Diltheys System der Geisteswissenschaften », W. (١)
Goetz-Festschrift (1927) pp. 492, 497 ff..

Panofsky : « Das Problem des Stils in der bildenden Kunst », (٢)
Zeitschrift fur Aesthetik X (1915), 462 ff.

ذلك لم يسلم قط بأن التعبير الذاتي الشخصي كان في وقت من الأوقات عاملا من عوامل ابتكار الطرز . والحقيقة أنه قد سلم بأن مدركاته الأساسية « إنما تشير إلى مقابلات روحية حسية تبلغ في رسوخها وعمقها حدا يجعل من المتعذر أن تعرف بغير كونها صورا للتعبير » ؛ ولكنه يؤكد من ناحية أخرى أن هذه المقابلات « ليست إلا مخططات تصلح للتطبيق على وجوه كثيرة وفقا لحالة المرء النفسية ، وأنها حتى ولو لم تكن تخلو من وجه معين من وجوه التعمد والقصدية ، فلا علاقة لها بما يسمى بعامة في تاريخ الفن باسم (التعبير) » ولقد كان موقفه في هذه النقطة ، كما هو شأنه في نقاط أخرى ينم عن حيرة وتردد . « لهذه المدركات دون شك وجهها الروحي » كما قد يسلم فولفلين ، ولكنه أصر على تقرير أن هذه المدركات تتعلق بمنتجات عمل الفنان التي يتعذر تقديرها على الوجه الصحيح إلا بوساطة العين « (١) . وعلى ذلك فإن فولفلين ، قد خاطر عند شرحه لمدركاته الأساسية « بالتوقف » عند حدود التعبيرى وبذلك عجز عن أن يتخطى الحدود ما بين الطبيعي المادى والفنى . ولكن ثمة آخرين بافراطهم في صيغ المدركات الفنية بالصيغة الروحية ، وخاصة عندما ينسبون إليها « الصديق الصرف » يتخطون في يسر كبير حدود التعبيرى إلى ما هو خارج عن دائرة الفن . أما عن مقولاتهم العامة المزعومة في الفن التي يريدونها مستقلة عن كل تجربة عينية وعن كل حقيقة نفسانية ، وعن كل زمن تاريخي ، بحسب الصيغة التي يريدونها ، فلا يمكن أن يكون لها أى تأثير على أساليب التعبير كما أنها غير ذات موضوع من الناحية الفنية ، شأنها شأن الصور البصرية الصرف « للرؤية » ، التي لا يمكن إدراكها ، على حد تعبير فولفلين إلا عن طريق العين .

وماذا تكون إذن مدركات فولفلين الأساسية من وجهة نظر علم المناهج إن لم تكن مقولات « قبلية » صادقة صدقا لا زمنيا وإذا لم تكن أيضا مبادئ نسقية ، ثم إنها ليست مع ذلك مدركات فردية وصفية بحث ؟ إن أفضل تعريف ممكن لها هو أنها « مدركات تصنيفية » (٢) . أما أن نعترض على هذا الوصف بحجة أن إقرار

Wolfflin : Gedanken zur kunstgeschichte, pp. 21-2.

(١)

B. Schweitzer : « Der Begriff des Plastischen », Zeitschrift für Aesthetik,

(٢)

نقيض للموضوع يتعدى حدود التسجيل والتصنيف المجردين فذلك معناه أننا ننظر إلى عملية التصنيف نظرة ضيقة محدودة جدا (١). فالتصنيفات التاريخية تعتمد على تنظيم للمدركات على أساس فكرة مفترضة معينة حول الهدف من التطور ، وهى رغم كونها مفترضة تحتاج إلى التحقيق والتصحيح مرة بعد أخرى . وهكذا يتضح لنا أن مدركات فولفلين الأساسية ذاتها تتجاوز حدود الوصف المجرد للمادة ، أى أنها تتخطى حدود تاريخ الفن التجريبي الصرف . وكما هو شأن جميع ضروب الانتخاب والتجميع التاريخيين ، فإن هذه المدركات تحدث تبسيطا وتنميطة للمادة المعطاة وتفترض ضمنا وجود نوع من « تشكيل المدركات » يتعذر دونه الوصول إلى الشيء المراد دراسته وتحقيقه . فالصورة الباروكية المفردة ليست « تلوينية » أو « تجويفية » ؛ فهى لا تصبح كذلك إلا عندما نجمع بينها وبين صور باروكية أخرى ونضاهيها بالآثار الفنية لعصر النهضة .

ومع ذلك فمدركات فولفلين الأساسية لا تصدر ، كما سبق أن قيل فى مثل تلك « المدركات التصنيفية » (٢) ، عن علم مناهج البحث فى العلوم الطبيعية . فهى تشبه على الأرجح صيغ المدركات فى قواعد اللغة . إذ تقوم الأجرومية من ناحية على تعيين وتعريف صور التعبير المختلفة وعلى فهم التراكيب اللغوية المعطاة إلى أقصى حد مستطاع ، وفقا لصيغ نموذجية بسيطة . أما فيما يتعلق بفولفلين بوجه خاص ، فإن من الأصوب فيما يبدو أن ندرك أنه إلى جانب « التاريخ اللغوى » للفن هناك « أجرومية » لوسائل التعبير الفنى أى نظام يستن بالفعل القواعد والقوانين . ولكن صدق هذه القوانين مرهون فحسب بمقدار ما تشهد به الأحداث ويستدل عليه من مجرى التطور ، أى أنها قوانين تستشف من الأمثلة التاريخية ولا تفرض على الاستعمال فرضا . ومن الواضح أن نظرية فولفلين إنما صدرت عن الاستبصار القائل بأن أى تاريخ للفن يفترض ضمنا بعض مدركات معينة يتعذر عليه تماما دونها ، ولا سيما حين يواجه تلك الثروة الطائلة من الإنتاج الفنى ، أن يضع الفوارق أو يتعرف على الماهيات أو ينتخب ما هو هام . ومع ذلك فمثل تلك المدركات

Wind : Loc. cit.

(١)

Schweitzer : Loc. cit.

(٢)

المفترضة ضمنا والمنهجية لا تتفق والمبادئ التي عرفت بالمقولات القبلية للإبداع الفنى كما أنها ليست مطابقة تماما للمدركات فولفيلين الأساسية - ذلك أنه على الرغم من أن هذه الأخيرة لا تدعى كونها صورا مكونة للفن ، على المعنى الكانتى ، فهى تخطو خطوات مضطربة على الحد الفاصل ما بين الفلسفة وتاريخ الفن .

ولقد كان من شأن التأمل فى فلسفة المعرفة (الابستمولوجيا) أن اعتاد الفكر الغربى منذ زمن طويل الأخذ بالنظرية القائلة بأنه لا ينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار فى ميدان العلوم الطبيعية المقومات الموضوعية للمعرفة فحسب بل تضاف إليها المقومات الذاتية أيضا ، ذلك أن العلوم الطبيعية لا تعتبر مجرد مرآة للواقع . أما فى العلوم التاريخية فاننا لم نصل بعد بحال من الأحوال إلى هذه المرحلة ذاتها من النظر الإبستمولوجى أعنى مرحلة نتخطى بها حدود « الواقعية الساذجة » فلم تتضح بعد وضوحا كافيا مقومات المعرفة التاريخية وفقا لعلم مناهج البحث كما أن الحدود الفاصلة بين استعادة الحقائق التاريخية من جهة ، وإعادة تركيبها من جهة أخرى لازالت غير مقررة أو واضحة ولا تزيد المادة الواقعية للبحث التاريخى عن مجموعة صامته من التقاليد والأنظمة الراسخة والسجلات التى ليس لها بحال من قيمة عملية متعينة . أما عن الأفعال أو المشاعر أو الأحداث الفعلية الماضية فان أى معرفة تتأى للمؤرخ فى هذا الصدد إنما هى معرفة من الدرجة الثانية فضلا عن أنها غير مباشرة . بل إن تلك المنتجات التاريخية - وعلى رأسها الأعمال الفنية والأدبية - التى تنطوى على معان وقيم فى ذاتها تبدو إذا ما قورنت بالمجرى الحى للتاريخ مجرد وثائق وأسانيد ، أى أنها شواهد غير مباشرة على ما وقع بالفعل ومن ثم فهى عرضة لتفسيرات مختلفة . إنها بنايات تظهر إلى الوجود ثم تفتى وتزول ويذيع صيتها ثم تفقد شهرتها ، ولكنها مع ذلك تمثل أيضا موضوعات هامة تبدو قيمتها لمن يدركها وكأنها غير مشروطة ولا زمنية . فاننا غير مستطيعين بناء عليها أن نكتشف المعنى الموضوعى للأحداث التاريخية التى تصورها ، كما لا نستطيع أن نستنبط - على أى وجه من وجوه التحقيق - المعنى والقيمة القاطعة التى كانت تحملها هذه الأعمال فى نظر معاصريها ، بل إننا لا نصل أيضا إلى فهم ماهية الصدق الذى تحمله تلك القيمة التى نغزوها إليها فى واقع الحال . ذلك لأننا لا نفهمها بطريق مباشر بل بوساطة مقولاتنا

فى التفكير والشعور ، ولأنه لمن الأهمية بمكان أن نتبين بوضوح طبيعة هذه الأنماط إذا ما أردنا أن نصدر حكما صحيحا على المسافة التى تفصل بيننا وبين فن الأجيال الماضية .

وإن الفنانين والشعراء والفلاسفة لمولعون بالحديث فى يقين بالغ وحاس شديد عن ماهية الفن اللاتاريخية أو ما بعد التاريخية (أى ماهيته الخالدة الأزلية) . ومن الواضح أن ملاحظة أ . م . فورستر E. M. Forster التى تقول إن التاريخ يتطور أما الفن فيقف فى سكون ، ليس لها غير قيمتها البلاغية ، ذلك لأنه ما من شئ يتطور فى وضوح وجلاء مثل الفن ، كما أنه ليس كالآثر الفنى فى تغير وظيفته التاريخية تغيراً كلياً بالغ السرعة . وعلى كل فإن ذلك لا يقترب بنا أى اقتراب من المشكلة الحقيقية المتعلقة بالمعالجة التاريخية للآثار الفنية . وربما كان الفن ناتجا تاريخيا أولا وقبل كل شئ ومع ذلك فقد يجد تاريخ الفن تحت تصرفه طائفة معينة من وجهات النظر والمدرجات والمعايير التى لم تصدر عن موضوع بحثه ، بل صدرت عن اتجاه معين حياله أو عن منهج خاص فى صياغة المدرجات . ومما لا شك فيه أن نشأة الدول وزوالها يعتبر ظاهرة تاريخية بيد أنه يحق لنا تماما أن نسأل عن مدى الدور الذى لعبته وجهة نظر المؤرخ والأسئلة التى طرحها فى صوغ بنية هذه المدرجات ، وعلى أية حال فمن الممكن أن يكون ذلك موضوعا للتحقيق الانتقادى . والواقع أنه من الممكن معالجة هذه الظواهر بطريقة « غير تاريخية » بمعنى أن ينظر إليها من زاوية علم الاجتماع النسقى أو القانون الطبيعى بل إن من الممكن المناداة بأن فكرة الدولة قد نمطت عن غير حق تنميطا تاريخيا مثلما ينادى فلاسفة المدرسة الكانتية الحديثة ذوو الميول الأفلاطونية . وعلى هذا القياس ذاته فقد يسلم المرء بأن الفن إنما هو أساسا ظاهرة تاريخية ، على أن ينادى فى الوقت ذاته بأن مؤرخ الفن يعالج مشاكله من ناحية واحدة وبطريقة مفرطة التبسيط ، أو يقول على الأقل بأنه يستعين بمدرجات لا تنسحب كلية على السمات الفعلية للأعمال الفنية ذاتها .

وثمة شئ مؤكد واحد وهو أن أيا من الفنان الأصلي فى معرض ابتكاره وخلقه والمشاهد المتقبل للآثر فى لحظة تجربته الجمالية ، لا يدرك العلاقات التاريخية التى تكتنفهما . فالفنان لا يشعر بغير العالم المعاصر له ، وهو ينتج لهذا العالم ، على

حين أن الشخص الذى يستمتع بالعمل الفنى استمتعا تلقائيا ساذجا ، لا يشعر بغير هذا الأثر وحده ، كما أنه يستغرق تماما فى تجربته هذه . أما وجهة نظر المؤرخ للفن مثل ريجل بنظريته القائلة بتساوى جميع الطرز والأذواق من حيث القيمة فانها وجهة نظر مغايرة تماما لما يراه الفنان أو المشاهد . فالتجربة المباشرة فى الفن ، تتميز دائما — رغم أنها لا تعرف أية إمكانات طرازية أخرى — بمشاعر التعاطف أو النفور أو الخوف ذات الماهية الإيجابية أو السلبية حتى ولو كانت هذه لا شعورية . فان نسبة المعرفة لدى مؤرخ الفن ، الذى يقيس جميع الإنجازات بمعاييرها الفنية الخاصة ، إنما تشل تماما من ذلك الانطباع التلقائى بالقيمة والماهية التى يحدثها الأثر الفنى . وإذ يضع المرء فى اعتباره هذه الحقيقة ، ينبغى عليه أن يدرك أيضا أن وجهة النظر التاريخية لا تختلف بحال عن وجهة النظر الجمالية ، التى ترى فى الأثر الفنى صورة صرفة « منزهة عن الغرض » ، وذلك لكونهما أبعد ما يكونان عن الماهية الساذجة والشخصية والعملية للتجربة الفنية المباشرة . ومن هذه الناحية أيضا ، تبدو وجهة نظر فيلسوف الفن غير طبيعية وتحكمية بالمقدار ذاته ، والواقع أن فكرة الأثر الفنى الذى يستحوذ على جميع الصفات الجمالية الأساسية إنما هى من أشجع الشطحات التجريدية فى هذا الميدان برمته ؛ إنها نتاج ما يسميه مالرو Malraux « بالمتحف » أى تلك الغرفة الراكدة الهواء التى قطعت كل صلة لها بالحياة . والواقع أنه لا تقوم هناك غير صور القديسين فى الكنائس وتماثيل فى الميادين والجبانات ، ولوحات فى المنازل الخاصة والقاعات العامة ، لا يعلم أى منها بأمر الآخر كما لا تربط الواحد بالآخر وشيجة أو رابطة . وليس هناك من سبيل آخر غير سبيل مدركات النقد الفنى أو تاريخ الفن ، لكى تصبح هذه الآثار نماذج قابلة للمقارنة والتأليف والفهم لنشاط بشرى كلى موحد .

وإن مجرد انتخابنا لما هو ذو صلة بمجرى التاريخ ، والفصل ما بين الغث والثمين من الإنتاج الفنى لعصر من العصور ، والجمع بين الأعمال التى يعترف لها بالأهمية ، إنما هو عمل فكرى تلقائى خلاق ، يأتى نتيجة للاقتناع بوجهة نظر معينة ، لا تفرضها المادة موضوع البحث ، بل تحددها وجهة نظر تأتى بها معنا لكى نتوصل بها إلى دراستها وتحقيقها . وقد تبين أن مثل هذا الانتخاب يختلف من جيل

إلى آخر ، بل قد يختلف أيضا من مؤرخ إلى آخر ، ذلك أنه يتوقف على الأحكام الحاربية حول الآثار الفنية المتوافرة مثلما يعتمد كذلك على هذه الآثار ذاتها . وهو يقرر سلفا جانبا كبيرا من أحكام مؤرخ الفن كما يتضمن في صورة جرثومية مبادئ التفسير التي يلتزم بها . أما الفكرة القائلة بأننا نبدأ بجمع واستعراض المادة ، ففكرة باطلة واهمة . فالمسألة مسألة انتخاب الحقائق أولا ثم تفسيرها وتقويمها بعد ذلك ، فالحقيقة أننا لا نسجل غير تلك الحقائق التي سبق أن نظمناها فعلا في سلسلة تاريخية ذات مغزى ، وهي تلك الحقائق التي يمكننا أن ندرك كنه ظهورها وانبثاقها المطرد — أى الحقائق التي أصبحت تشكل ، بعبارة أخرى ، مشكلة بالنسبة لنا وتجد قبولاً من جانبنا بوصفها ذات صلة بموضوعنا . وذلك صحيح على الأقل مع تحفظ واحد وهو أن هذه التفسيرات المفترضة ضمنا ينبغي أن تخضع على الدوام للمراجعة والتنقيح وذلك بمواصلة البحث في المصادر والمراجع ، والواقع أنه يعاد النظر فيها كلما نشأ ثمة توتر بين الحقائق وتفسيرها . والحق أنه يتعذر الفصل علميا بين مهمة البحث في المصادر والنقد التاريخي كما لا يمكن الفصل بين عرض المادة وتفسيرها وقد لا يتيسر لنا أن نميز بين العوامل المختلفة التي تسهم في نشاط واحد مفرد في حقيقة أمره ، إلا عن طريق التأمل في منهج البحث التاريخي .

لقد نادى إدوارد ماير بأن معيار الأهمية التاريخية هو « القدرة على إحداث التأثير » . فكتب يقول ^(١) « التاريخي هو ما له تأثير » وهو رأى يكشف تماما عن مدى النسبية التي تبدو عليها المقاييس التي يعتمد عليها المؤرخ في انتخابه لمادته . فالشيء « ذو الأثر » هو ما يعتبره المرء كذلك . ولا يشرع المرء في أن يسائل نفسه عن كيفية ظهور حقيقة ما أو يحاول تبرير وجودها واكتشاف حقائق أخرى ربما تكون قد نشأت عنها ، إلا إذا بدت هذه الحقيقة في سياقها الخاص بارزة تستلفت النظر أو بدت مصدرا لمشكلات . ويمكن القول على معنى من المعاني ، إن كل الوقائع والأحداث الماضية كانت على نحو ما « ذات تأثير » . وليس هذا هو أساس المشكلة ، بل إن أسامها هو اتصال التأثيرات بالموضوع ، وذلك يتوقف على وضع المشاهد التاريخي ووجهة نظره . وإن كل وجهة نظر جديدة لينذر

بمقدمها شعور معين بالسخط على التفسير المعتاد لبعض الحقائق التي اكتشفت فاعليتها الخاصة على نحو مفاجيء . ولكنه مهما بلغ هذا الاكتشاف من خطر ، فن العيب أن نداوم الشكوى من كثرة ما تغفله كتابة التاريخ من معالم الأحداث الفعلية . وما لا شك فيه أن علم التاريخ لن يصاب بخسارة فادحة إذا ما أغفلت المصادر التاريخية مثلا ذكر « زهور البنفسج التي وطئها الأقدام وقت فتح ليج » الأمر الذي تفجع له البعض ^(١) . ومن ناحية أخرى ، فإن جهلنا الشديد بالأمراض التي كانت تصيب الفنانين أو الاهتمامات المادية التي كانت تشغل بالهم فضلا عن ضالة معلوماتنا على وجه العموم بطفولتهم وحياتهم الأسرية وقراءاتهم واهتماماتهم الثقافية ، قد يكون لها آثار أبعد ما تكون مدى ، بل إننا بالنسبة لفنان قريب العهد جدا مثل كوربيه ، نفتقر إلى القدر اللازم من المعلومات التي توحى لنا بصورة شبه مرضية بالظروف النفسية التي أحاطت عمله . ثم يأتي بعد ذلك دور تاريخ الفن ويخضع هذه المادة البالغة حد الجفاف لمزيد من الرقابة والحذف ، بحيث ينتخب من بينها ، ما يتفق ووجهة النظر الثقافية والاجتماعية لكل مؤرخ على حدة .

ولكن إذا ما كانت مسألة اكتشاف العوامل الهامة في مركب تاريخي معين ، تتوقف على الأخذ بفكرة مسبقة ، فلا يسع المرء إلا أن يتساءل عن كيفية الحصول على مثل هذه الفكرة التي ينبغي أن نفترض أولا وقبل كل شيء أنها تأتي نتيجة لما نعلمه سلفا عن التاريخ من جانب ، وأن نتساءل من جانب آخر عما يمكن أن يكون معيار صدقها . والجواب بسيط للغاية ، رغم أن الفلسفة لم تهتد إليه بالسرعة الكافية . إن المبدأ الذي يأخذ به المرء ، إنما يتفق أساسا مع قول نابليون المأثور « يدخل المرء المعمعة أولا ثم يرى ما سوف يكون » فالمرء يبدأ بدعوى تعسفية إن في قليل أو كثير ، تتعين وفقا لموقفه التاريخي ، بمعنى أنه يبدأ بقصد معين أو عمل إرادي مقرون بالغرض المناسب له ، وعندئذ يتبع المرء الطريق التي تحددت معالمها على النحو السابق أو يعدل من هذا الطريق بقدر ما تتفق الحقائق التي تظهر له مع هذه

الطريق أو تخالفها^(١). ولا شك أن البنية الحدلية لهذه المهمة إنما تزداد تعقيدا مع كل خطوة ، ذلك أن كل ما ينبثق من حقائق جديدة « يتوقف إلى حد ما على الفكرة المسبقة والدراسة التمهيدية والاختيار الأصلي للطريق . وإن المرء ليجد نفسه مدفوعا دائما من وجهة نظر بعينها إلى وجهة نظر أخرى ، دون أن يصل إلى حل نهائي . ومثل هذا الاعتماد المتبادل القائم بين كل من هذين العاملين اللذين يسهمان في المعرفة ، ليس وقفا على الدراسات التاريخية وحدها ، فانه يكشف عن صراعنا مع الحقيقة الواقعية عن طريق مختلف صور المعرفة والإرادة . ولا تكشف الطبيعة التلقائية لوجهة نظر المؤرخ عن نفسها في أسلوبه في انتخاب مادته وإنما تتبدى في طريقته في تنظيم هذه المادة أيضا . ففي مدرك الجماعات والمدارس والتأثيرات وحركات المقاومة وكذلك التاريخ باعتباره عملية تعمل بدافع من القوة الدافعة الممثلة في التناقضات الداخلية ، تكن الصور والوسائل المتعددة لعملية صياغة المدركات ، التي يتم بواسطتها إدماج الوقائع التاريخية الحية - رغم كونها مستغلقة على الفهم في حد ذاتها - في صورة منطقية معقولة ، وإن أصابها التهويش بمقدار كثير أو قليل . فليس هناك من سرد تاريخي يمكن أن يصف الأحداث « على نحو ما وقعت بالضبط » . ولقد كان مقصيا على جهود « رانك » في سبيل الاحتفاظ بمباشرة الحقائق التاريخية بالفشل في نهاية الأمر . ولقد كان لهذا المبدأ نفع عظيم في مجال تصحيح التعميمات الفلسفية في التاريخ ، بيد أنه إذا ما اتخذ قاعدة تحتذى بحذافيرها ، فانه سيبدو دون شك مناقضا لطبيعة التاريخ ذاتها . وليس الأمر قاصرا على فلسفة التاريخ ، بل إنه لا سبيل إلى تحقيق أشد الأبحاث التاريخية الخاصة عمقا وقصور خيال إلا على حساب بعض الحقائق الملموسة المباشرة التي لا بد من إغفالها . فان مولد التاريخ باعتباره دراسة منهجية إنما يؤذن بنهاية التاريخ باعتباره عملية حية نامية . فان فكرة التقدم وحدها « تحذ من سلطان » الوقائع التاريخية - إذا ما كان لنا أن نستعير التعبير الذي استخدمه رانك - ولكنه يتعذر تماما أن نورد سردا تاريخيا ذا معنى لأي شيء على الإطلاق إذا لم تكن هناك الفكرة ، على الأقل في صورتها الأكثر عمومية والأقل

تقييمية أى مدرك التاريخ بوصفه « عملية » . فالعمل الفنى إن هو إلا عالم صغير قل أن يتبين المؤرخ ما له من كيان موحد قائم بذاته . أما أن نعالجه كما لو كان قد جاء نتيجة لهذه التأثيرات والتقاليد والنظم أو على أنه شاهد على تيارات وأذواق وبدع سائدة مختلفة ، فذلك حقيق بأن يجرده من طابع الفردية والاستقلال اللذين نراهما سمات أساسية للتجربة الفنية . ولقد أشار ماكس فيبر إلى أن تعريف إدوارد ماير لما هو تاريخى بأنه « الفعال » إنما يحد من سلطان الوقائع التاريخية شأنه فى ذلك شأن غيره من التعريفات ، كما أنه قد يؤدى إلى إغفال المرء للقوى المبدعة الخلاقة فعلا فى التاريخ نتيجة للاهتمام ببعض المسائل الخارجة عن الموضوع فى الغالب الأعم والتي تهتم « بالمتعاقبات »^(١) . ومثل هذا النمط من التفكير حقيق بأن يأتى بثمار دانية إذا ما طبق على تاريخ الفن — وهو نوع من الدراسة من عاداته أن « يحد من سلطان » المادة التى يعرض لها قبل أن يقدم على أى وجه على معالجة المسائل المتعلقة بالكفاءة والتعاقب . فان هذا التاريخ يرى فيما يرى أن أعمال روبنز الفنية « هى لوحات باروكية » ، كما يخيل له كذلك أن لوحة انتويرب التى تحمل عنوان « النزول من على الصليب » ، قد تمثل لوحة (رويينية) ولكن هذه لا تعتبر بحال إنتاجا مطلق الفردية ، ليس له من فروض مسبقة أو توابع لاحقة . وإن الأعمال الفنية التى تظهر للتجربة الجمالية على الدوام مستقلة مكتملة فى حد ذاتها تعتبر فى مفهوم مؤرخ الفن حلقات فى سلسلة ذات طابع متواصل فى كثير أو قليل . ولا تكتسب الأعمال الفنية أى معنى أو واقع تاريخى ، إلا بالقياس إلى الأعمال التى سبقتها وكذلك تلك التى لحقتها باعتبارها مراحل فى اتجاه فى أو خطوات أو منازل للراحة على الطريق إلى هدف معلوم . مثال ذلك ، أن جانبنا كبيرا من فنون العصر الحديث يتعذر فهمه تاريخيا إلا إذا اعتبر خطوة فى عملية تهدف إلى تحرير الإدراك البصرى من سيطرة النماذج التصويرية ، وإذا ما عولج على أنه مرحلة من التطور الذى يفضى إلى « المفهوم البصرى الصرف » لدى الفنانين الانطباعيين . ولكنه فيما يتعلق بالإدراك « الجمالى » لكل عمل فنى على حدة ، فان خط التطور الذى يمضى من الأخوين فان أليك إلى

Weber : « Untersuchungen über die kultur-wissenschaftliche Logik », (١)
Gesammelte Aufsätze (1922).

مؤنيه أو سيران يبدو ممنوع العلاقة تماما به . كما لا يقدر أن يكون الفنانون الأفراد الذين شاركوا في هذا التطور قد ألبوا - مهما بلغت درجة وعيهم بالأهداف الفردية التي سعوا إليها - طالما أن مجرى التطور هذا قد بقي ناقصا غير تام - ولو إلما طفيفا « بالهدف » الذي يكمن وراء أعمالهم . وإن الرابطة التاريخية التي تربط بين مختلف الأعمال الفنية وبين الفنانين الأفراد من أبناء الغرب ، إنما هي في الحقيقة قوة حية ولكنها قوة خافية إلى مدى بعيد ، كما أنه لا سبيل إلى أن تصبح ضربا من التجارب التي هي طوع الفهم والتحليل إلا بفضل الجهود التي تبذل في مضمار تاريخ الفن . فتفسيره لهذه الظواهر من شأنه أن يعزو إليها ميلا لا تكتمل عناصره إلا بطريق تدريجي ، كما لا يحتمل أن يكون في مكنة الآخذين بهذا التيار ، في الوقت الذي يكون فيه الهدف المفترض في طي المستقبل ، العلم بوجوده .

وبوسعنا القول بوجه عام ، إن مبدأ الاتصال في التاريخ يلقي التأييد أو الإنكار وفقا لاهتمامات الفرد الشخصية أو وجهة نظره الاجتماعية . فإن أورتيجا يي جاسيت ، على سبيل المثال ، يأخذ بمبدأ ذرى للغاية حين ينادي بأن الفكرة القائلة بأن « كل شيء يرتبط بكل شيء آخر » إن هي إلا « تهويل ينطوي على اجتراء شديد وصوفية »^(١) ويذهب تولستوى إلى رأى مشابه ، ولكنه يصوغه باللغة الفردية للفنان المبدع . فقد قال في حديث له مع ضيف فرنسي « لا تحدثني عن تطور الرواية ولا تقل لي إن ستندال يشرح بلزاك وإن بلزاك يفسر فلوير . فليس هذا إلا من أضغاث أحلام النقاد . . . فالبعاقة لا يشتق الواحد منهم عن الآخر ، فهم ذوو تفرد واستقلال »^(٢) . ومثل هذه الأقوال والتصريحات ، وبغض النظر عن أية أهواء سياسية حزبية لدى الكتاب ، إنما تكشف عما يمكن أن يسمى بالنظرة « التحررية » أو الليبرالية ، التي تقوم على معارضة أية فكرة تقول بأن تيار التاريخ يقرر سلفا . في حين من ناحية أخرى ، عندما يؤكد مفكرون مثل شيلنج أو طائفة من أنصار الفلسفة العضوية مبدأ الاتصال في التاريخ ، فمن الواضح أن ذلك مرده إلى شعورهم بأن أي خرق

Ortega Gasset : « The Concept of the Generation », in The Modern Theme (1931), p- 13.

(٢) جرت هذه المخادعة عام ١٩٠١ .

أو انتهاك للتمتع المستقر بالحقوق التاريخية إنما هو إزعاج غير مرغوب فيه ، من شأنه فيما يحتمل أن يثير الشك في صدق المعايير التقليدية^(١) .

وإن ثمة لحمة تربط بين المدركين القائلين بالاتصال التاريخي والنمو العضوي ، فإن كلا منها مرتبط بالهدف الأيديولوجي الذي يرمى إلى ضمان قسط من الاستقلال الذاتي للقيم « العليا » وإلى استبعاد الحوافز المادية من مجال التفسيرات التاريخية ، بالنظر إلى ما وصفت به هذه الحوافز من أنها عرضية زائلة وممتنعة الصلة تماما بالموضوع .

ومن الممكن أن ندرس مشكلة الاتصال في التاريخ من وجهتين مختلفتين من النظر في آن واحد . فقد يحق للمرء ، على سبيل المثال ، أن يأخذ برأى جورج سيمل ، في أن المجري الحقيقي للتاريخ طابعه الاتصال غير أنه لا مناص من أن تتضمن الصورة التي يرسمها المؤرخ للأحداث عددا من الصور الجزئية المتقطعة التي يتعذر ربط الواحدة منها بالأخرى ربطا تاما^(٢) . وقد ينادى المرء بنقيض هذه الفكرة تماما ، فيقول إن الوقائع التاريخية متقطعة بطبيعتها ، وملبثة بالثغرات كما لا تتجه إلى وجهة بعينها ، وإن ما يأتيه المؤرخ من وصف وشرح وتعليل هو الذي يجعل لتفكك الأحداث وفوضاها نظاما مفهوما متسقا . والحقيقة أن مجرى التاريخ يبدو متصلا بمقارنته بالتحليل الذي يجري لعناصره ودوافعه وطبقاته والذي لا بد أن ينهض به أي بحث علمي . ومن ناحية أخرى ، فإن مجرى التاريخ ، عند مقارنته باستمرار التجربة الحية والتدفق المتصل للحياة النفسية ، فانه يبدو متقطعا بالنظر إلى احتوائه على أفعال وعلاقات خارجية بين العوامل المحركة ، ذلك أن الاتصال الحقيقي الذي تتتابع فيه المراحل الفردية وتتداخل وتسرى بعضها في البعض الآخر دون ظهور أية عوائق واضحة ، لا يوجد إلا في حياة الإنسان الباطنية النفسية . وحركة التاريخ إنما تتألف من عناصر متصلة وعناصر متقطعة ، فاننا نرى في شطر من مجراه أن الأحداث وثيقة الرباط والصلة ولكن الخيط لا يلبث أن ينقطع وتظهر في مجرى

Georg Lukacs : Der junge Hegel (1948), p. 558.

(١) راجع

Simmel : « Das Problem der historischen Zeit », Zur Philosophie der (٢)

Kunst (1922), pp. 193 ff.

التطور ثغرة . وبعبارة أخرى فان تيار الأحداث يتخذ مجرى باطنا ويسمح لتيار آخر بالظهور على السطح . وحيال البنية المتغيرة لمجرى التاريخ فانه يبدو أن ثمة تعسفا كبيرا في الأخذ بطريقة السرد المتصل الصارم للوقائع التاريخية أو طريقة السرد المتقطع جذريا لهذه الوقائع . فان ما يقع فعلا يحمل هذين الطابعين على الدوام ، فهو تارة يمضى في اندفاعه دون انقطاع ، وتارة أخرى يعمد إلى القفز . ولا ينقطع الخيط في واقع الأمر أبدا إلا في حالة فناء حضارة برمتها ، وإن هذا لقليل نادر . ولا شك في أنه يحدث دائما أن يتشابه أحد الخيوط مع خيط آخر ويتداخل التطور الروحي مع التطور الاقتصادي وتاريخ الفن مع التاريخ الاجتماعي وتاريخ العلوم والتكنولوجيا والمواد . . . الخ . ولا تخلو مراحل الطرز المتصلة من الثغرات ، والحقيقة أن هذا الاستمرار يقطعه كل تقدم جديد ، على الرغم من أنه يستحيل الحكم عليه بالضياح طالما بقيت هناك أى من منجزات هذا الطراز المعنى قائمة . فان الحضارة المسيحية لم تقض على الحضارة اليونانية الرومانية ، بل إنها على الأرجح قد اندمجت فيها . ولكن الحضارة اليونانية الرومانية تعرضت قبل ظهور المسيحية لكثير من الصدمات والتغيرات حتى أن النظر إلى تاريخ فنونها ، كما سعى إلى ذلك وينكلمان على سبيل المثال ، على أنه تاريخ من التقدم المطرد المتصل ، هو ضرب من الخيالات الواهمة .

وعلى أحسن الفروض ، لا يتسنى لتاريخ الفن أن يحقق لنفسه واجهة ظاهرية من الاتصال الذى لا انقطاع فيه ، إلا عن طريق التبسيط الذى يتجاوز حدود المألوف للمجرى الحقيقي للأحداث . ويتأتى ذلك باتخاذ تيار سائد (واحد) ومجرى رئيسى واحد من التقدم ، والعمل على أن يتوقف كل شيء عليه . ولكن الحقيقة أنه توجد على الدوام عدة اتجاهات ، وطائفة مختلفة من المسارات التى يتخذها الفن فى تطوره . وعلى مؤرخ الفن أن يتلمس خلاصة هذه الأحوال المتداخلة المتشابكة ، وحرى به أن يفعل ذلك إن هو أراد أن يحصل على سرد للوقائع يتسم بقدر من التجانس والاتساق ويسلس له قياده كذلك ، ولكنه ينبغي أن يضع نصب عينه أنه على الرغم من أنه يقدم لنا سلسلة من الظواهر التى تقبل المقارنة وتخضع لتوجيه مماثل ، فان الواقع ينطوى على مزيج متلون من الأنشطة والجهود الخاصة التى كثيرا ما تتعارض أغراضها وتناقض بعضها البعض .

وتطور الفن في أية مرحلة من مراحل حضارة متقدمة ، يحدث على مستويات مختلفة ، وفي طبقات واتجاهات متباينة وفقا للميول والتقاليد الاجتماعية السائدة . ولا يرجع هذا الطابع الطبقي لتطور الفن فحسب وعلى أى وجه من الوجوه إلى أن هناك أجيالا مختلفة تعمل عملها إلى جانب بعضها البعض ، بل إنه يرد كذلك إلى ما يقوم بين مختلف الطبقات الاجتماعية والتعليمية من منافسة وصدام وما تفرضه على الفنان من مهام تتفق واهتماماتها وحاجاتها الخاصة . أما القول بما إذا كان لهذا التيار أو ذاك من بين التيارات المتلازمة المتصارعة سبق والسيادة فانما ينشأ في العادة عن فكرة مسبقة عن التاريخ تنبثق عن وجهة النظر التي يعتنقها كل مراقب على حدة . ومن ثم فانه من بين المسائل التي هي مثار للجدل والنقاش تحديد التيار الذي يمكن اعتباره التيار النمطي الأمثل أو الأوجب علاقة من بين التيارات المختلفة التي ظهرت في إيطاليا وقت وفاة رافائيل . فقد بقيت الطرز الكلاسيكية والسلوكية والباروكية الأولى قائمة كما ازدهرت جنبا إلى جنب ، ولم يكن ممكنا أن تنعت أى من هذه الطرز بالقدم أو يقال عنها إنها سابقة لأوانها . وكان المذهب الكلاسيكي لدى عصر النهضة لا يزال يخرج أعمالا رائعة عظيمة في حد ذاتها فضلا عن كونها أعمالا تقدمية من وجهة النظر الطرازية . كما لم يكن طراز الباروك المبكر يختلف عن مذهب الصنعة في إعرابه عن حاجات روحية حقيقية . فثمة مطالب مختلفة تدعو إليها فئات الأعمار المختلفة ، والأوساط الاجتماعية والروحية المتباينة ، والمراكز الثقافية المختلفة ، وتصدر هذه جميعها عن الظروف المحلية الخاصة وعن تقاليد التدريب الفني ، والتأثيرات الخارجية المتغيرة . ولا تتفق أى من هذه الميول اتفاقا تاما مع الآراء التي يقول بها أى فنان معين ، كما لا تستنفد أى منها الإمكانيات الطرازية التي يمكن اكتشافها في الأعمال المصنفة على النحو السابق . ويمكن القول بأن تشابك الموقف الروحي وتعبده وكذلك تشابك الاهتمامات والتأثيرات وتعبدها لا يتبدى تماما في أى من الطرز المعاصرة في تلك الحقيقة .

وليس هناك من تاريخ للفن بوسعه أن يمثل واجهات متعددة كتلك التي تمثلها حقائق التاريخ أو يتحدث مثلها بمختلف الأصوات ، كما أنه ليس في مقدور أى تاريخ للفن أن يستنفد تلك الثروة الكبيرة من الإمكانيات المتاحة للفنان حتى في مرحلة مبكرة نسيا من الحضارة . ويذكر أرنست هيدرث Ernst Heidrich

في إحدى مقالاته المتعلقة بعلم مناهج البحث . أن جميع الكتابات التاريخية في الفن إبان عصر النهضة برمتها حتى تلك التي تنسب إلى فاساري Vasari وكاريل فان ماندر Karel Van Mander « والتي تصل مباشرة بين العالم القديم وعصر النهضة مستبعدة بذلك العصور الوسطى تماما لا تزيد على كونها خرافة ضخمة مهولة (١) » . وإن هذه الملاحظة سليمة للغاية ، ولا حاجة بنا إلى أن نضيف إليها شيئا غير القول بأن تاريخ الفن جميعه يقوم على خرافات من هذا القبيل . فالرومانسية حين اكتشفت أهمية العصور الوسطى التي كان نصيبها الإهمال قد أغفلت بدورها حقبا واتجاهات أخرى . وهكذا يعجز كل تصوير عن نقل طبيعة الحقيقة التاريخية في تلونها وتشعبها فان كلا من هذه الصور إنما هو إسقاط لحقيقة واقعية متعددة الأبعاد لا حدود لها ولا سبيل إلى استنفادها فوق سطح مستو تظهر فيه العلاقات الفنية بصورة بسيطة نسبيا . وإن ترجمة البنية الفنية لحقبة تاريخية إلى بعد واحد لا تستنكر إلا في حالة إذا لم تقتصر فحسب على إغفال تلك العوامل التي كانت خافية عن ناظري المراقب المفرد بل تعدت ذلك إلى إغفال العوامل التي كان حقيقا به أن يتنبه إليها ، وكان في الحق مدركا لها والتي تخطاها مع ذلك عامدا في سبيل أن يقدم لنا مخططا للأشياء أشد جاذبية وأوضح صورة وأكثر اصالة . وشاهد ذلك أن عرض بول فرانكل Paul Frankl لفن المعمار الرومانسكي يدين ببساطته وبطابعه المهيب إلى إغفاله لميل واحد كان يميز فن المعمار الرومانسكي منذ البداية كما أوضح رودلف كاوتزش Rudolf Kautzsch على الرغم من أن هذا الميل لا يبرز جلليا حتى نصل إلى طراز المعمار الكلوني . إذ يقرر فرانكل تأييدا لنظريته أن الحقبة الرومانسكية جميعها قد أخرجت طرازا متزنا تجميعيا موحدا (Seinsstil) في حين أن الواقع أنه قد كان هناك ميلان طرازيان أحدهما سكوني والآخر حركي . وقد سار كل منهما جنباً إلى جنب ثم اندجما (٢) . ويؤكد هنري فوسيلون شأنه في ذلك شأن رودلف كاوتزش الطابع الطبقي أو كما يسميه بتعدد نغمات الطراز ، تلك الطبقات التي ينبغي أن تقرأ مجتمعة كما لو كانت عددا من الأسطر الموسيقية .

(١) Ernst Heidrich : Beiträge zur Geschichte und Methodologie der Kunstgeschichte (1917), p. 15.

(٢) Rudolf Kautzsch : «P. Frankl, Die Frühmittelalterl. u. roman. Baukunst», Kritische zur kunstgeschichtlichen Literatur, 1-11 (1927-8).

والحقيقة الماثلة في أن بعض سمات الطراز تبدو معاصرة لبعضها البعض لا تعني في نظره أنها ذات عمر واحد أو من نوع واحد . وينبغي علينا أن نتصور عملية التاريخ كما لو كانت تقوم دوماً على الصراع بين ما هو الحال في موعده والسابق لأوانه وذلك الذي عفاه الزمن . فان تاريخ الفن الخاص بحقبة معينة لا يواجه فحسب أعمالاً فردية تنكر صورة المزاج السائد في حقبة متعددة مختلفة ، بل يواجه أيضاً عناصر من الآثار الفنية تختلف اختلافاً بينا عن وجهة النظر الطرازية . فاننا نقف على ميول طرازية وقتية ودائمة ونقف على بعض السمات الباقية التي أصبحت بالفعل بائدة قد عفاها الزمن . كما نعر أيضاً على بوادر سمات أخرى لم يحن عصرها بعد كما نجد أهدافاً محدودة الأمد وتقاليده بعيدة الأمد (١) .

وينصب اهتمام تاريخ الفن أساساً على الاتجاهات والحركات التي تظهر في ميدان الفن ، ومع ذلك فان الحقيقة الفنية الوحيدة هي الأثر الفني . فجميع المدركات إن هي إلا تجريدات محفوفة بالخطر إن تجاوزت حدود الشيء الواحد المفرد المعين الذي هو موضوع التجربة الجمالية بغية ضم عدد من الآثار المختلفة . فانها تستبدل الخلق المحدد المعين الفريد بمقولة لا تتفق وأى من الحقائق الجمالية ، بمعنى الحقائق التي نعاينها عن تجربة مباشرة . وقد نادى كونراد فيلدن بأنه ليس هناك ما يسمى « بالفن » ، إذ لا يوجد غير الفن البصري باعتباره « صورة للقدرة البصرية الصرفة » وهناك الشعر باعتباره فناً للغة إلى آخره . ولكنه لم يتابع فكرته الجديدة المثمرة هذه حتى النهاية ، ذلك لأنه ليس هناك من شيء يمكن أن نطلق عليه اسم « الفنون » أيضاً ، من حيث هي حقائق جمالية تختبر وتعاني معاناة مباشرة ، فلا تعدو هذه كونها أفكاراً مجردة وتعميمات أو هراء في هراء . ولا يصلح للحكم على التجربة الجمالية وإحقاقها حقها سوى نوع من أنواع المنطق الآخذ بالمذهب الإسمي . وهكذا فان وليم بيندار ، يذهب في اتباعه لهذا النمط الفكري الإسمي إلى حد مناداته بأن ما عبر عنه بروح الزمن *Zatgeist* وكذلك أيضاً مفهومه الخاص عن « الجليل » لا يعدوان كونهما ضرباً من التجريد . وهكذا يبدو ، والحال هذه ، أن شخصية الفنان هي الحقيقة النفسية الوحيدة المستولة عن الأثر الفني . ولكننا نعود فنقول إن هذه « الشخصية » تعد أيضاً باعتبارها خالقة لجهود فنّي خاص *oeuvre* أى مجرد

موضوع لعدد من الأعمال الفنية ، فكرة تجريدية ، ذلك لأن هذا الجهد الذى يستغرق الحياة كلها ، فى وحدته وكيانه المستقل ، لا يمكن أن يكون قط موضوعا لتجربة عينية محددة . فجهد الفنان فى فنه الذى يصطلح على تسميته بالعمل oeuvre ليس فى الواقع غير واحد من أسماء الجمع أو المدركات الجماعية التى تعتبر بحق أدوات لا غناء عنها لدى مؤرخ الفن وإن كانت تنأى به لسوء الحظ عن الأثر الفنى الحقيقى .

والخطر الأكبر الذى يهدد تاريخ الفن ، والذى تعرض له الفن على الدوام منذ أن وضعت فلسفة ريجل التاريخية حجر الأساس لمنهجه الحديث فى البحث ، هو أن يتحول إلى مجرد تاريخ للصور والمشكلات . وحال أن يستسلم لهذا الخطر ، فسوف لا تبدو الأعمال الفنية الفردية وشخصيات الفنانين فحسب غير ذات موضوع على نحو ما ، بل إن ذلك سيكون أيضا مآل الموقف التاريخى بما ينطوى عليه من أحوال معيشية معينة . فلسوف ينصب جل اهتمامه على المشاكل الصورية والتقنية ، التى قد تشغل محلها أجيالا كاملة والتى ستبدوا وكأنها لا تنبثق فحسب وفق نظام واتجاه محدد بل عن ضرورة باطنية معينة أيضا . وعلى هذا القياس ينظر إلى كل رائعة فنية وكل صورة طرازية وكل أثر فنى على أنه مجرد حل لمهمة ينبغى أن يعاد بناؤها أى على اعتبار أنها حل معروف لمشكلة لم تعرف بعد . وتاريخ الفن ، إذا ما عولج على أنه تاريخ للمشكلات ، فانه لن يصورتطور الطرز وارتقاءها إلا فى صورة مسائل ينبغى حلها ، وأزمات داهمة وألوان من الصراع الحتمى ومن التقلبات التى لا مفر منها . ولسوف يحيل مجموع الأعمال والميول الفنية المتعايشة والمتلاحقة إلى صراع درامى بين الإرادة والواقع ، وإلى كفاح مرير متصل مع الطبيعة ، وإلى سلسلة من المتاعب التى تأخذ بعضها برقاب بعض ولا تعرف لها خاتمة أو نهاية . ويتحول الأثر الفنى إلى مجرد شاهد أو مثل على مشكلات الصورة . ويبدو أن ذلك هو حظ الفنانين جميعا فى هذا النوع من التاريخ ، كما أن أعمالهم لا تحظى بقسط من المغزى أو الأهمية إلا بقدر ما تعتبر أسسا أو بقايا تطور موجه إلى أداء مهام مطردة التعقيد .

ومثل هذه المشاكل والمهام هى مشاكل ومهام حقيقية إلى أبعد حد ، فهى ليست من البدع المختلفة أو خرافات علم مناهج البحث ، وينبغى على أى تاريخ علمى

للفن أن يتتبع هذه المشاكل والمهام وأن يجد لها الحلول . فهناك تقاليد حية نشطة ورصيد مشترك من المشاكل الفنية ، مثلما يقوم هناك جهد مشترك ، يأخذ طريق الشعور تارة ويمضى بطريق لا شعورى تارة أخرى ، ويستهدف التغلب على هذه المشكلات . ومع ذلك فإن الآثار الفنية لا تخرج إلى الوجود بقصد حل هذه المشكلات ذلك أن هذه المشكلات إنما تنبثق وتظهر فى معرض ابتكار هذه الأعمال ، لترد على أسئلة لا علاقة لها بالمشاكل الصورية أو التقنية — أى المسائل المتعلقة بالنظرة العامة أو السلوك فى الحياة أو بالعقيدة أو المعرفة . ولكن مهما كان السياق الذى تظهر فيه هذه المشاكل فليس هناك أية حصيلة من المعرفة تختص بها وتظل على الدوام فى متناول الفنان فضلا عن أن ذهنه لا يشغل بصفة دائمة بأى اهتمام عمدى بها . وقد ينظر تاريخ الفن إلى الابتكارات الفنية على اعتبار أنها حلول لبعض المشكلات ، بمعنى أنها قد جاءت نتيجة لجهود متصلة بذلت فى إصرار وبصفة مستمرة خلال حقبة طويلة ، غير أن الفنان الفرد لا يهدف من ناحية إلى أن يبدع شيئا يبرز به أسلافه مثلا ، أو أن ييسر الأمور من ناحية أخرى للآتين من بعده . وصدق من قال : « ليس معنى أن كل عصر يوفر مواد البناء للعصر اللاحق أن كل عصر يرغب فعلا فى أن يوفر مواد البناء للعصر اللاحق »^(١) . وليس هناك من مهمة رسمتها العناية الإلهية أو الواجب التاريخي الأسمى فيما يتعلق بالمشاكل الصورية أو الفنية التى ينبغى على الفنان أو على جيل من الفنانين أن ينجزوها أو يرغبوا إلى إنجازها . فبالنسبة إلى تسيان لم تكن لوحة « داناي » (والدة برسيوس من زيوس) سوى صورة لامرأة جميلة ، وبالنسبة لمونيه ، كانت لوحة « محطة سانت لازار » بمثابة تصوير لانطباع أو حالة نفسية معينة . وأقوى أثر يمكن أن يخلفه العمل الفني ، وربما كان كذلك . أشد الآثار قربا إلى مقاصد الفنان يقوم على بعث هذا الجمال أو تلك الحالة النفسية . ولا يظهر لغير مؤرخ الفن وحده أن « داناي » تسيان هى الحل الذى توصل إليه عصر النهضة لمشكلة جسم المرأة العارى ، وأن لوحة « محطة سانت لازار » هى الحل الذى أوجده الانطباعيون لمشكلة النور والفراغ . ولعل صحة تناول الأثر الفني على اعتبار أنه مجرد « حل لمشكلة بعينها » إنما هى مظنة شك كبير ، إن يكن لشيء

فلأن هذه المشكلة المفترضة يستمد معناها غالبا من الأعمال التي يراد بها أن تتولى شرحها . فقبل مجيء مونييه لم تكن ثمة مشكلة تتعلق بالإضاءة بالمعنى ذاته الذي ظهرت عليه هذه المشكلة بعد لوحته المعروفة باسم « محطة سانت لازار » . ففي ميدان الفن تظهر المشكلات إلى الوجود مقترنة بحلها ، حتى إنه لا توجد به على وجه التحديد أية مشكلات غفل من الحلول . فعرض المشكلة يترتب عليه حلها ، ويتضمن أساسا عناصر الإبداع الفني والتجربة الإنتاجية والرؤية الخلاقة . « فالمشكلة » تسبق العمل الفني وتمهد له ، والفنان وحده هو الذى يرسم لنفسه هذه المشكلة ، وليس فى وسع مؤرخ الفن إلا أن يسترجعها .

أما القول بأن « المشكلة » من حيث هى تعبير عن تناقض باطن وصراع داخلي تعتبر من مقومات أى تقدم فى مضمار تطور الفن^(١) ، فليس له من مبرر فى واقع الأمر إلا فى حالة واحدة وهى أن يكون كل طراز جديد بمثابة اختيار بين إمكانين متعارضين وأن يقدم حلا يتعارض أساسا مع الحل الذى كانت له السيادة حتى هذا الوقت . ومع ذلك فلا يمكن النظر بحال إلى فن الروكوكو على أنه نقيض الباروك أو اعتبار الباروك مجرد مقابل لفن عصر النهضة . أما الفكرة القائلة بأن ثمة تعارض قائم بين الفن الرومانسكى والفن القوطى وفى العصور الوسطى وفن عصر النهضة ثم فن عصر النهضة والباروك والتقليدية والرومانسية ، والرومانسية والطبيعية فأنما تنتسب إلى مفاهيم أساليب تاريخ الفن وليس إلى الفن ذاته . وما لا شك فيه أن فكرة الاستقطاب فى الطرز تعتبر أمرا جوهريا فى عملية صياغة مدرجات تاريخ الفن وفلسفة الفن ، فقد ولدت بمولد النقد الفنى الحديث ، الذى نشأ بدوره عن الصراع بين الكلاسيكية والرومانسية . فقد ظهر منذ بداية القرن الماضى كما لو أنه لا سبيل إلى فهم الطرز إلا من خلال تناقضها مع بعضها البعض . فقد تحدث شيلر عن « الطرز الساذجة والعاطفية » وقال جوته « بالطرز الواقعية أو المثالية » أو « الطرز القديمة والحديثة » . ولقد كانت الطرز فى نظر الرومانسيين هى « الطرازان اليونانى والمسيحى » ، وفى نظر نيتشه « الطرازان الأبولونى والديونيسى » وفى نظر ريجل « الطرازان الحسى والبصرى » أو « الطرازان الموضوعى والذاتى » ، وفى نظر

ويكهوف « الطرازان العازل والمتصل » وفي نظر فولفلين « الطرازان الخطى والمتلون » أما في نظر فورنجر فكان عاملا الاستقطاب هما « التجريد والتقمص الوجداني » ، وفي نظر فريق آخر أيضا كان « البعد أو القرب من الطبيعة » ، و « التركيز أو التمييز » و « الالتزام أو الحرية » و « المعماري أو غير المعماري » و « القوة المركزية الحاذبية أو القوة المركزية الطاردة » و « السكوني أو الحركي » و « المتوالى أو المتزامن و « الهندسى أو العضوى » الخ . . .

أما بعد فإن اتفاق الطرز المتوالية أو عدم اتفاقها مع هذه الخطة القائمة على الاستقطاب يتوقف على المكان الذى يختاره المرء ، فى تأمله لمسار التطور ، لكى يضع فيه الوقفات والفواصل كما هو الحال فى نظم الشعر ، وبالنظر إلى أن بعض العوامل التى تؤلف مجرى التاريخ متصل والبعض الآخر منفصل فإن التقسيم المرحلى الدورى للحقائق هو أقرب إلى كونه محاولة لتفسير الحقائق منه إلى تعيينها . مثال ذلك أن الفن الإبطالى إبان القرن السادس عشر قد يظهر وفقا للتقسيم الذى يراه المرء لمراحله وعهوده كما لو كان ممثلا سلسلة من التحولات الهينة الطفيفة فى حين أن تقسيما آخر قد يظهره فى ثوب صراع جدلى ينطوى على تناقضات حادة وأزمات عنيفة . وتصور مجرى الفن فى صورة عملية تتألف من مراحل لنشأة الطرز وإحالتها وانهارها إنما يرجع فى المقام الأول إلى الكيفية التى يضع بها المرء مثل هذه الفواصل أو يحذفها . وبناء على ذلك يتقرر ما إذا كان المرء ينظر إلى الفن القديم فى مراحله المتأخرة على أنه ينذر بفناء الفن الوثنى أو يبشر بمجىء الفن المسيحى ، وما إذا كان على المرء أن يرى فى الفن القوطى المتأخر انحلالا لفن العصر الوسيط أو بداية اتجاه جديد حديث فى الفن ، وما إذا كان على المرء أن يعتبر فن الروكوكو مجرد عرض من أعراض الانحلال أو طرازا له قيمته الوضعية مثل وثوق الصلة بين وحداته وهى الصفة التى تميز بها إلى أبعد حد فن القرن التاسع عشر ، وما إذا كانت « الترقية » pointillisme هى فيما يرجح آخر مراحل المذهب الانطباعى أو بداية لطراز التصوير النقطى الذى يسمى بطراز ما بعد المذهب الانطباعى . ولعل أشهر الأمثلة على ما يحدث من إعادة التفسير والتقييم للطرز بناء على طريقة جديدة فى التقسيم المرحلى للتاريخ هى تحليل ريجل للفن الرومانى المتأخر وشرح دفوراك للعناصر الطبيعية فى لوحات الأخوين فان أليك . غير أن أية وجهة نظر جديدة من شأنها

أن تعدل من العلاقات التاريخية المسلم بها للطرز إنما تتيح الفرصة للخوض في محاولات من هذا القبيل في سبيل إعادة التقييم .

أما عن رأى ريجل في أن الطرز كافة تتساوى في القيمة من حيث المبدأ ، فهو النتيجة المنطقية للأخذ بالفكرة القائلة بأن مغزى الآثار الفنية وقيمتها إنما يتغيران وفقا لموقف المراقب ووجهة نظره . ولكن هذه الدعوى لا تمثل غير موقف المؤرخ . فهناك في واقع الأمر وجهان مختلفان لتقييم الأثر الفني ، ثم إن قيمته الجمالية قد لا تكون لها في بعض الظروف أية صلة بمغزاه التاريخي . وقد يكون الأثر الفني على أعظم قدر من الأهمية من وجهة النظر التاريخية ، وقد يكون مصدرا لمرحلة مثمرة من مراحل التطور وقد يأتى إلى الوجود بحركة خلاقة غنية بالأعمال البالغة القيمة دون أن تكون هذه الأعمال في حد ذاتها متميزة الجودة أو بارزة مرموقة على أى وجه من الوجوه من الناحية الجمالية . وعادة ما تلعب الآثار الفنية من الدرجة الثانية أو الثالثة دورا حاسما في تاريخ الفن والأدب ، فن ناحية ظهر هناك فنانون أعظم من أمثال باخ ورفائيل ممن لم يكونوا من الفنانين الثوريين ومن لا يحتلون ، تاريخيا ، مثل تلك المراكز الرئيسية التي يحتلها كثيرون ممن هم دونهم مرتبة وقدر . وتجدر الإشارة إلى أن الفنانين الذين يحتلون المرتبة الثانية يظهرون من الولاء لعصرهم في الغالب الأعم قدرا كبيرا ويعكسون سمات هذا العصر بصورة أصدق وأعمق مما يعكسه أعظم الفنانين الذين كانت أهدافهم الفنية أكثر فردية وتلقائية . وإن الخلاف بين القيم الجمالية والتاريخية ليبلغ من العمق وبعد المدى الحد الذي لن يختلف فيه تاريخ الفن اختلافا جوهريا عما هو حاله اليوم ، لو أنه تجاهل تماما عددا كبيرا من الفنانين الكبار ، مثال ذلك أن تاريخ التصوير في هولندا كان سيظل في جوهره على ما هو عليه لو أن رمبراندت لم يظهر إلى الوجود . حقيقة أنه كان سيظهر بالغ الفقر والهزال والجفاف — بفقد قمته وذروته — ولكنه لم يكن ليفقد الاتجاه المفضى إلى تلك القيمة .

وإن استقلال اتجاه الإنتاج الفني نسبيا عن وجود الفنانين العظام يبدو كما لو كان يعزز دعوى « تاريخ الفن بلا أسماء » . ولكنه لا يعنى في حقيقة الأمر سوى أن تطور الفن وارتقاءه المطرد تمثله وتعززه الشخصيات غير النابهة بصورة أبرز

وأوضح مما هو حال الشخصية العبقريّة في هذا المضمار ، وإن مفهوم الطراز تحدده الأمثلة المتوسطة أو المعتدلة من الإنتاج أكثر مما تحدده ذراه وقممه . كما لا يعنى كذلك أن الروائع الكبرى تعتمد على الإنتاج الأدنى مرتبة ، بل لا يعنى كذلك أن الأعمال التى تنم عن عبقرية فذة تنبثق وفقا لقوانين مخالفة لتلك التى تخضع لها الأعمال التى تتسم فحسب بالموهبة الصرفة . ويظهر الفنانون الكبار عادة وكأنهم يعانون من الوحدة والانعزال بين أقرانهم بمقدار لا يعانیه من هم دونهم مرتبة ، ويؤلف هؤلاء الأخيرون فى الغالب جماعة أكثر ترابطا ، ولكنهم ليسوا مع ذلك مجرد دى لا حول لها ولا طول فضلا عن أن لهم رأيا مسموعا فى مصائر الفن ومقدراته . فان للموهوبين من أمثال بيروجينو ، وفرا بارتولوميو ، وبونتورمو فى التصوير ورثاردسن وشاتوبريان والسير والترسكوت فى الأدب من الأهمية من وجهة النظر التطورية ما ليس للعباقرة الذين تلوهم ، فهم ليسوا ممثلين إضافيين وبلا أسماء على خشبة المسرح ، كما أنهم ليسوا بأحسن حالا من العباقرة فيما يتعلق بمدى إنطباق فكرة « تاريخ الفن بلا أسماء » عليهم .

٣ - الصدق المنطقي والحمالي :

مما لا شك فيه أنه قد كان لمفهوم « الصدق » الذى كان سائدا زمن فولفيلين ، فضلا عن مفهومي « التاريخي » و « العضوي » الأثر الأكبر فى مولد نظريته الخاصة « بالتاريخ بلا أسماء » ، على الرغم من أنه لم يكن هو نفسه على وعى تام به . وكما أن جميع الكتابات التاريخية ومختلف وجوه النقد الفنى قد اصطبغت فى أوائل القرن التاسع عشر بأفكار المدرسة التاريخية فقد نفشت فى الفلسفة الأوربية ، سواء الأكاديمية منها أو الصادرة عن المفكرين الهواة ، مفاهيم نظرية الصدق . وأصبح من الموضوعات التى تطرح بصفة مستمرة منتظمة على بساط البحث الفلسفى ، الفردية التى لا نظير لها للآثار الفنية ثم طبيعة صدقها الذى يفوق الحدود الفردية . ويتدفق هذان التياران الفكرىان معا وفقا للمذاهب التاريخية التى تنادى بها المدرسة الكانتية الحديثة ، ليشكلا فلسفة فولفيلين فى تاريخ الفن ، التى تبلور على هذه الصورة قرنا كاملا من الفكر الدائر حول هذا الموضوع .

ولم تكن الفكرة الأساسية لهذه النظرية القائلة بالصدق بالفكرة الجديدة المستحدثة ،
فان كل ضروب وأنماط الفلسفة الاسمية المضادة قد استندت إلى طابع الصدق الفائق
للطبيعة الشخصية والزمنية ، بل إن الفلسفة التاريخية جنحت إلى النظر إلى التاريخ
كما لو كان شيئا فائقا للطبيعة الفردية ، وانبثاقا روحيا قدسيا . ولم يكن هناك ما يميز
نظرية الصدق عن المذاهب السابقة سوى كونها وليدة رد فعل أشد عنفا ضد الوضعية
العلمية ومن ثم اصطناعها لطابع أكثر صلابة وجذرية من طابع معظم الفلسفات
المثالية الأخرى التي سارت على منوال أفلاطون في مناهضته للسفسطائيين . ثم أعيد
اكتشاف الماهية المستقلة للأنظمة الروحية ، وكان لذلك آثار بعيدة المدى . وبدأت
قواعد المطلق وكأنها تعرب عن هذا الاستقلال الذاتي للعالم الروحي في أنقى صورته ،
ومن ثم فقد اتخذ المنطق على أنه نموذج للنظام الملزم بالقانون والذي يمكن الوقوف
عليه في مختلف ميادين الثقافة . وسرعان ما تحول هذا الإيمان بالموقف النموذجي
للمنطق إلى مصدر لأشد المفاهيم الخاطئة انحرافا وفسادا ، كما اشتقت منه بعض
انحرافات التي قام على أساسها مذهب « تاريخ الفن بلا أسماء » . ولكي يتسنى لنا
أن نحيط إحاطة تامة بالخطأ الذي وقع فيه فولفيلين ونفهمه حق الفهم يجب أن يتضح
لنا باديء ذي بدء أن المنطق لا يصلح بحال لأن يتخذ نموذجا لتاريخ الفن ، كما
ينبغي أن ندرك أن « الصدق » في العلم يختلف تمام الاختلاف عن أى معنى قد يحمله
هذا المدرك بالنسبة للفن .

وتنبثق نظرية الصدق عن التسليم بأن التقارير الصادقة تتميز بموضوعية معينة
وأنها تستند في دعواها لنيل موافقتنا على المضمون الموضوعي لهذه التقارير ،
وهو المضمون الذي يختلف عن « معناها المقصود ذاتيا » . ولا ريب في أن هيجل
كان يفكر في هذا النوع من الموضوعية عندما حذر قراءه من الاعتقاد بأن الأفكار
لا توجد في غير رموس الناس . فان أى إنتاج للإنسان ، سواء كان أداة من الأدوات
أو نموذجا هاما ، وسواء كان عدة بدائية أو عملا من أعقد أعمال الفكر أو الفن ،
إنما يختلف عن الشيء الطبيعي من حيث إن في وسع المرء أن يتبين فيه « قصدا » معينا ، إنما
وأن في مكنة الإنسان أن يفصل مضمون هذا الغرض أو « المعنى المقصود » للبناء
المعطاة عن صورته العرضية ، وعن الظروف التي أحاطت نشأته ، بل عن الشخصية

التي أنتجته ، حتى يستطيع أن يقدم وصفا تصوريا صحيحا له . وبهذا المعنى المقصود ، الذي قد لا يتحقق قط تحققا تاما عن طريق أى فعل أو أفعال نفسية خاصة ، تتصور نظرية الصدق شيئا تجتمع فيه صفتا الإلزام والمثالية كما يتمثل للذات في صورة هدف أو مثل أعلى أو إرشاد موجه . ويقال إننا إذا ما أخذنا شيئا على أنه صادق أو طيب أو جميل فاننا نفترض أن نجد حكمتنا هذا القبول من أى إنسان ، بغض النظر عن ميوله الشخصية . ثم إننا نفترض أن معنى ما نقول يبدو بالضرورة معنى مماثلا في كل مرة يدخل فيها في جيز الإدراك أو محيط التفكير ، وأن الشخص القائم بالحكم ، بشرط أن يؤدي ذلك على الوجه « السليم » إنما يتصور على الدوام الموضوع المثالي ذاته . وبهذه الطريقة تعتبر فكرة الصدق متميزة تماما عن مدرك القبول أو التفضيل ، بالنظر إلى كون المدرك الأخير يخضع على الدوام للأحكام التاريخية أو النفسية أو لغيرها من الأحكام التجريبية الأخرى . فالصدق نوع من أنواع القيمة ويستتبع فكرة الدعوى أو الطلب .

ومن هذه الطبيعة الموضوعية والمعارية للقيم ، تستنتج نظرية الصدق ضمنا الطابع اللازمى لهذه القيم ، فكما أن القيم تبدو كما لو كانت فائقة للطبيعة الفردية ، فقد ذهب الأمر إلى تصور هذه النظرية للقيم على أنها لا تاريخية . فالكامل ، على حد عبارة نيتشه « لا يمكن أن تكون له بداية » ، فلا بد أن يكون له وجود خارج الحدود الزمنية . وبحسب ما نقول به نظرية الصدق فان المعنى المقصود إنما هو صورة أو نموذج لحكم منطقي معين ، وأمر خلق معين كذلك أو شكل خاص من أشكال الفن التي ينبغي أن نفترض أنها كانت موجودة قبل أن يقدم أى شخص على التفكير في هذا النموذج أو تجربته . إنه قانون للفكر أو قانون للصورة يحتفظ بهوية خاصة به ، ويعطى على اعتبار أنه مستقل عن فعل التفكير أو التجربة ويعتبر بمثابة مهمة أو هدف ينبغي أن تصل إليه الذات التي تؤدي العمل الذهني . فالقيم الروحية ثابتة وصادقة حتى ولو لم يتعرف عليها أحد أو يؤيدها أو يفكر فيها .

ولا شك في أن التمييز بين النشأة والصدق يعد من أهم الاكتشافات التي توصلت إليها الفلسفة الحديثة . وتجسد فكرة التمييز تعبيرا عنها في المبدأ القائل بامتناع العلاقة

بين ظروف المنشأ والأصل ومعنى البيانات الفكرية ، أو في تقرير أنه ما من إبداع عقلي أو متجز أو نظام ثقافي يتسنى تفسيره بالرجوع إلى الدوافع ، سواء من ناحية المرامي الشخصية لدى منشئه أو من ناحية حاجات الفئة الاجتماعية التي نشأ بين ظهرانيها . وعلى ذلك فإن كل مناهج علم النفس تدور حول بناء بنية مميزة معينة تحاول جاهدة إدراك معناها ، وهي مهمة لا تؤديها مع ذلك على الوجه الأكمل دائما ، وذلك لأنها تواجه « موضوعية » لا تقبل التغيير أو التبديل ، بل هي في الواقع بعيدة تماما عن متناولنا كما تقوم بينها وبين هذه الموضوعية حالة من التوتر الدائم . وعادة ما ترسم لهذه الحالة التي تستلقت النظر صورة بيانية تعبيرية غاية في الروعة . فالحق أن أيا من الدعاوى المتعلقة بالتقرير أو الأحداث التي تفضي إليه لا تجربنا بشيء على الإطلاق حول صدقها . فإن الظروف التي تحيط باكتشافها من الاكتشافات لا تجد تعبيرا عنها في النتائج التي تتوصل إليها العملية المؤدية إلى الاكتشاف . فليست هناك سوى رابطة عرضية تربط بين نيوتن وقانون الجاذبية ، وليس من شيء قد نميط عنه اللثام من حياة فيثاغورس أو خلقه يمكن أن يغير من معنى نظريته المعروفة في الرياضيات . فإن كل أثر للصراع الذي يسبق الخلق الفكري ينمحي تماما في الناتج النهائي . وإن كان على مضامين الشعور أن تمر بعمليات نفسية ، فإنها لا تتوالد في نطاق علم النفس . فإن هذا النطاق يبدو أشبه بيوتقة نصهار تفقد فيها هذه المضامين بنيتها الأصلية وتتخذ شكلا لا يبدو صادقا إلا للذات المفردة التي تعانيه .

ومن هنا يتضح أن منشأ التقرير لا يكون له أية صلة بمعناه الموضوعي أو بحقه في نيل موافقتنا . فقد يكون صدق الدعوى العلمية مستقلا غالبا عن ظروف اكتشافها ، ومستقلا عما إذا كان قد جاء نتيجة لتجارب ذات صبغة عاطفية أو نتيجة لاهتمام مجرد بالحقائق ، وعما إذا كان المكتشف قد استهدف مرامي عملية أو كان الأمر على غير هذا الوجه ، بل إنه قد يكون إلى حد ما مستقلا عن الأهمية التي علقها المكتشف عليها والتفسير الذي وضعه لها . ولكننا مع ذلك إذا ما حاولنا النظر في بنايات تخالف نظريات الرياضة أو قوانين العلوم الطبيعية ، فإن الدعوى القائلة بأن معرفة ظروف النشأة لا يمكن أن تسهم بشيء في فهمها إنما هي فرض باطل تماما .

ويذهب الأمر إلى أنه حتى بالنسبة لبعض التقارير العلمية ، وفي حالة التقارير التاريخية أولا وقبل كل شيء ، يمكن القول بحق بأن الظروف الاجتماعية والنفسية التي أحاطت هذه التقارير ، ليست لازمة فحسب لفهم معناها بل لازمة أيضا للوصول إلى تقويم سليم لأهميتها . أما عن السنن الخلقية والمفاهيم الدينية والقواعد القانونية ، فإن معانيها ستبدو في غاية الزيف والاختلال إن هي نترعت من مضمونها التاريخي . ومع ذلك ، فانه حتى بالنسبة إلى هذه البنائيات ذاتها يمكن للمرء أن يتحدث عن المعنى اللا تاريخي الذي قد يستخلص من عملية الصياغة والشرح والتعرف ويجرى توضيحه في ذاته .

وإن فلسفة الصدق لتخلط بين الموضوعية واللازمية . فقد تنطبق صفة الموضوعية على بنية أو قيمة أو معيار على جانب من الأهمية ، بمعنى أن من الممكن فصله عن الظروف العرضية لمنشئه ، ومع ذلك فهو يتعين تاريخيا ، فقد يتوالد في ظروف خاصة معينة ويتغير بتغيرها ، بمعنى أنه يفقد صدقه أو يصبح عديم المعنى أو الجوهر تماما . ومع ذلك ، فسواء عزونا أو لم نعر إلى هذه الأنماط التي يزعم أنها « صادقة » نوعا من الوجود اللاتاريخي واللازمي والأبدى ، وسواء اعتبرنا اكتشافها عرضيا وهجرها ممتنع العلاقة بالموضوع ، وآثرنا على العكس من ذلك ، أن ننظر إليها كما لو كانت مجرد عملية « أقنعة » لمضامين نفسية تجريبية ، فإن فلسفة الصدق إنما تبرز لنا في واقع الأمر تمييزا أساسيا بين نوعين مختلفين من مضامين الشعور . فحينما نعزو إلى بنية عقلية معنى موضوعيا أو قيمة ، وحينما ننظر من الغير أو نطالبهم بأن ينظروا بنظرة مماثلة ، فاننا نكون بذلك معالجين لأمر قد يكون في الإمكان اشتقاقه في واقع الأمر من ظروف تجريبية ، بيد أنه لا يمكن بحال أن يرد تماما إلى هذه الظروف . وسواء كنا مكتشفين أو مبدعين لهذه البنية أو النمط فاننا نعتقد أنه يحمل معنى لا بد أن يكون له الدلالة والصدق ذاته الذي نعزوه إليه . ويختلف هذا المعنى ، من حيث موضوعيته ونمطه القابل للاستعادة ، اختلافا كبيرا عن أية مضامين ذاتية وقتية للشعور وعن أية انفعالات وحالات نفسية متذبذبة تجيء وتذهب دون أن تلزم المرء بشيء ما .

ومع ذلك فإن خصيصة الصدق لا تضيف شيئا إلى السمات الوضعية للتقرير ،

أما أن نجعل لهذه أقنوما بوصفها كيفاً فمعنى ذلك أننا نحدث ازدواجا في مضمون التقرير ، ونعزو إليه إلى جانب صورته الحقيقية العينية المفهومة نفسانيا وتاريخيا ، وجودا وكيانا غير واقعيين ولا نفسانيين ولا تاريخيين . ولا يعنى الصدق سوى أن بعض ارتباطات المعنى يمكن حصرها ذهنيا ، بغض النظر عن موضوعها الحقيقي ، وبهذه الطريقة يتاح لنا أن ننظر إلى الارتباطات التي قد يؤدي المنهج السيكلوجي أو التاريخي إلى غموضها وهي في صورتها الخالصة . ويمكن القول بوجه عام بأن الانتصار الوحيد الذي حققته نظرية الصدق هي أنها ميزت على وجه الدقة بين العوامل الموضوعية والذاتية في البنايات الروحية . والتجديد الوحيد الذي أتت به هو ذلك الحماس الطاغى العنيف الذي اتسم به تحليل هذه البنايات والأضواء التي تركزت حول تعقيدات المعنى ، حال أن تم التمييز بينها وبين التجربة الذاتية . ومع ذلك فمن السهل أن يقع المرء في شرك الصوفية الفلسفية القديمة في مثل هذه النقطة إذا ما وجد من نفسه ميلا إلى أن يحول المركبات ذات المعنى إلى موضوعات للحدس العقلي ، ثم يفترض أنه قد وقف على دليل على الأصل اللاطبيعي واللازمي للحقائق والقيم . ذلك أن المعايير الموضوعية للصدق إنما هي بين شخصية وليست فوق شخصية . فالصنيع أو القواعد الصادقة إنما هي في الغالب متواضعات جارية ، بل إن القضايا التي تعتبر صحيحة استنادا إلى ما هو أكثر من مجرد التواضع ليست لهذا السبب صادقة بالضرورة صدقا لا زمنيا .

وعلى الرغم من أنه لا يسعنا أن نسمح بالقول بأن التقارير جميعا لا تصدق إلا صدقا نسبيا وفي سياقها التاريخي أيضا — ذلك لأن هذا معناه رفض قواعد المنطق والحكم باستحالة التفكير العلمي — فانه مما لا ريب فيه أن قواعد التفكير ومناهجه قد اعترتها في واقع الأمر تغيرات بعيدة المدى . ففي مجال العلم ، تتركز التقارير ذات الصدق العام إلى مذهب منطقي يتحكم في جميع وجوه تفكيرنا العقلي ، وفي مجال الأخلاق ، ترتبط بعض المطالب غير الشرطية بطابع حضارات برمتها ، وفي حقل الفن ، يمكننا الوقوف على قواعد للصورة تصدق على حقب طرازية بأكملها . ولكن صدق كل هذه القواعد قد جاء نتيجة لقرار إنساني وإن كان غير تحكمي

بحال . هو لا يصدر قط عن وحى فائق للطبيعة الإنسانية أو خارق للطبيعة .
فان أيا من الأحادية الميتافيزيقية المطلقة أو النسبية السيكلوجية لا تقدمان تفسيراً
شافياً لما تعنيه صفة الصدق . فالحقائق الصادقة والقيم المسلم بها ليست ، من ناحية ،
فيضا يشع عن عالم أفلاطوني من « الصور » كما أنها ليست من ناحية
أخرى مجرد تصورات ابتدعها الأفراد وتقبل التغيير كلما دعت الحاجة ، وهى
إنسانية الطابع ومع ذلك فنشؤها ليس تلقائيا تماما ، كما أن وجودها ليس عرضيا
زائلا على الإطلاق . والواقع أن نشأتها فضلا عن التعرف عليها أو التخلي عنها إنما
ترتبط بالظروف التاريخية ، غير أن الشخص الذى يعترف بها أو يصوغها ليشعر
بأنه يستسلم لمعايير فائقة للطبيعة الفردية . فقد جاءت جميعها نتيجة لمحاولات عديدة ،
تحددت كل وفقا لوضعها ، فى سبيل الوصول إلى الحقيقة الواقعية ، ولا تبرح
الحقيقة ترسم للبشر مهاماً متشابهة المرة تلو المرة ، ولكن المحاولات التى تبذل فى
سبيل مجابهة هذه المهام تختلف باختلاف مطالب اللحظة التاريخية . أما طابع الاتصال
الذى يظهر على سلسلة المحاولات هذه والإحساس بتراكم التأثيرات الأمر الذى
يكفل للحضارة البقاء فيعزى أساسا إلى ثبات الأحوال المادية وإلى نزعة المحافظة لدى
الحواضر الإنسانية الأساسية .

والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن بعد ذلك هو إلى أى حد وعلى أى معنى من
المعاني يمكن للمرء أن يتحدث عن الصدق الجمالى مثلما يتحدث عن الصدق المنطقي .
يبدو أن ثمة موضوعية معينة تظهر فى علاقتنا بالآثر الفنى ، من حيث إننا حين
نستمع به ونقومه جماليا ، ندرك أننا حيال بنية موضوعية تفرض علينا تجاهها بعينه
دون اتجاه آخر ، وتمدنا بالمعايير التى تمكنتنا من تقديره على وجهه الصحيح . إذ
يبدو لنا الآثر الفنى وكأنه يستحوذ على معنى معين يختص به ، ويتطلب تفسيراً
خاصا ، على الرغم من أنه لا يصادف فى واقع الأمر الشعور أو التفسير أو التقويم
ذاته دائما . وبعبارة أخرى فان معنى الآثر الفنى يثير أماننا إحدى المشكلات التى
تقبل فى الواقع حلولاً مختلفة ، ولكنها تدور حول أمور موضوعية . وتحس الذات
التي تعاني هذه التجربة حياله بمثل ما يحس به العالم من توتر تجاه الحقائق التى
يحاول وصفها وشرحها . وبالنظر إلى أن الاهتمام منصب على أمور موضوعية ،

فان تقريراتنا حول الأثر الفني ، تصدر مقترنة باعتقاد أنها ينبغي أن تجد القبول لدى الجميع . وهى بذلك تطالبنا بصورة ما بمثل ما يطالبنا به الصدق الموضوعى ، لأنها تعرب بدورها عن شيء ينبغي الاعتراف به . ومع ذلك فان هذه لا تعد بحال تقارير بسيطة للواقع ، ولكنها إلى جانب ذلك أحكام تقويمية ، وذلك على معنى مزدوج . ففى المقام الأول يعتبر الأثر الفنى الأصيل ، بمقارنته بسائر المنتجات الأخرى العاطلة من كل قيمة جمالية ، ناجحا وصادقا و « خيرا » فيما يتعلق بالهدف والأفكار والمناهج التى تتعلق بالحالة المعنى ، أما النوع الثانى من الصدق الذى يعزى إلى الحكم الجمالى فهو أكثر إشكالا وتعقيدا ، ذلك أن القيمة الجمالية تعتبر متوقفة على ما إذا كان الفنان قد أدخل فى عتباره مبادئ الصور الفائقة للطبيعة الشخصية ، ثم القواعد والنواميس العامة ، كما يقوم عمل الفنان بمقدار النجاح الذى حققه فى الوفاء بهذه الحاجات . ولكن ذلك إنما يدل على سوء فهم تام لطبيعة الفن مرده إلى تطبيق بعيد عن الحكمة للمدرك المنطقى الصدق على علم الجمال .

وإذا كان يحق للمرء أصلا أن يستخدم مصطلح « الصدق » فيما يتعلق بالفن ، فليس ذلك بمستطاع إلا فيما يختص بالقيمة التى تحققت بالفعل ، ولكن ذلك لا يعنى وجود قيم مطلقة سرمدية تقيم نفسها بنفسها وتطالب الفنان بتحقيقها أو أن « لديها الفرصة للتحقق » على يد الفنان . وقد يشعر الفنان بنوع من الالتزام نحو الإدعان لبعض المبادئ الصورية ، ولكن مثل هذا الشعور لا ينبع عن شيء أكثر من كون الفنان قد فرض على نفسه قاعدة بعينها ، ووظيفة هذه القاعدة هى أن تموضع مشاعره الشخصية ، فى حين أن الشخص الذى يتأمل الأثر الفنى إنما يواجه فى واقع الأمر شيئا موضوعيا . ومن الواضح أن نظرية « الصدق الجمالى » باعتباره خلاصة للقيم الجمالية التى تعيش أبدا فى استقلال عن قدرات وميول الفنان الذى يقوم بتحقيقها ، إنما هى فى الواقع تعديل للنظرية « المنطقية » فى الصدق التى تقول باستقلال الحقيقة عن الشخص الذى يكتشفها ويصوغها ، كما ينظر إلى الحقيقة وفق هذه النظرية على اعتبار أنها نظام من القوانين والنواميس المستقلة استقلالا ذاتيا والتى لا تنتسب إلى أصل أو منشأ . ونظريات الفن التى تقوم على أساس هذه الفكرة التى تقول بالصدق لا ترى فى الأثر الفنى غير محاكاة أو تعديل لنموذج مثالى ؛ بمعنى أنها تنظر إليه كما لو كان « منزلا من السماء » ، وكما لو أن مبدعه لا يزيد على كونه مجرد .

وعلى الرغم مما تبدو عليه هذه الفكرة من زيف وبطلان فإن لها بالفعل نفعها في تحقيق الفهم السليم للأثر الفني ، الذى ينبغى أولاً وقبل كل شيء ، كما تتضح معالمه على نحو طيب مرض أن يفهم بمعزل عن العلاقات الخارجية كافة ، باعتباره بنية صورية تامة فى ذاتها . غير أن الدعوى بوجود بعض المبادئ الصورية الصادقة لا تعدو كونها ، فى حقيقة أمرها ، فرضاً علمياً مقدماً على سبيل التجربة ، ذلك أن القيم الجمالية لا تعتبر صادقة إلا فى حالة افتراضنا ضمناً وجود بعض الحاجات النفسانية . فإن الآثار الفنية لا تستمد قط أياً من فاعليتها أو قيمتها من التزامها ببعض المعايير التجريدية التى يفترض استقلالها عن شخصية المشاهد ، ولكنها تستمد ذلك فقط من الحقيقة . الماثلة فى أنها تسد حاجات فعلية عينية قابلة للتغير وتتبع تاريخياً ونفسانياً . وليس فى مقدورنا أن نتبين بمعزل عن هذه الحاجات الأسباب التى من أجلها تنال قيمة بعينها أو معيار بعينه القبول والاعتراف فى حقل الفن . وعندما تتغير الحاجات والمطالب ، فليس من معيار فى يمكنه أن يحتفظ بوضعه الذى حظى بالقبول فيما سبق ، والحقيقة أن لا سبيل إلى استعادة بناء ما هو « صادق » إلا « بَعْدِيّاً » إستناداً إلى الحاجات التى كان ثمة اعتراف بها فضلاً عن الشعور بأنها قد سدت وأوفيت .

وفى مجال العلوم يظهر ثمة تمايز جذرى ، بل ربما كان هوة لا سبيل إلى تخطيها ، بين صدق القوانين ووسيلة اكتشافها وصياغتها ، أما فى مجال الفن فلا محل لهذا الانفصام بين الفكرة والتنفيذ ، والقيمة وتحقيقها ، والمعايير الصادقة وتجسيمها التاريخي ؛ فإن كلا من هذه الأزواج إنما يمثل وحدة لا تتجزأ . فالأثر الفني ذاته هو فعلاً القيمة الجمالية ؛ كما أنه لا سبيل إلى فهم هذه القيمة بمعزل عن الأثر الفني . وربما كان من حق المرء أن يتساءل عما إذا كان ثمة من معنى للحديث على أى وجه عن « القيمة فى حد ذاتها » بمعزل عن قيمة آثار فنية جزئية ، وأن نتحدث عن « الجمال » المجرد ، أو عن « الصورة » الجمالية العامة . وقد يراود الفنان فى الواقع شعور بأن عمله لم يحقق رؤياه تحقيقاً كاملاً ولكن رؤياه هذه لا تظهر بصورة موضوعية إلا فى العمل الفعلى ، وليس من سبيل أمام الفنان لتجربة هذه الرؤيا أو التفكير فيها أو مناقشتها إلا من خلال العمل الفني . فالقيم الفنية إن هى إلا حقائق تاريخية ، لا يقوم لها وجود إلا منذ اللحظة التى يتم فيها تجسيمها . والفنان لا يكتشف

هذه القيم بل « يخلقها » وهولا يعثر عليها هناك كائنة سلفا فى انتظار فهمها وهولا يشارك فى أية كيانات ميتافيزيقية معطاة له فى أى مكان أو على أى وجه .
وجملة القول ، إنه ليس فى مجال الفن ما يحق لنا أنه نصفه بأنه مقاربة لصورة ومثال .
فاذا ما داخل الفنان شعور بأنه قد عجز عن تمثيل فكرته ، فلا يعنى ذلك إلا أن فكرته تفتقر إلى الوضوح والتحديد .

ولن نقف — إلا إذا اتجهنا إلى المشاهد — على حالة من التوتر بين الأثر الفنى وبين إدراكه ، أشبه بتلك التى تقوم بين مركب هام وبين إدراك أحد العلماء له .
ويمكن القول بأن اتجاه التأثر الجمالى لا يخلف إلى حد بعيد أى أثر على موضوع التجربة ، فالحقيقة أن هذا الاتجاه لا يعدو كونه محاولة لتقصص المرء بقدر المستطاع لمقصد الفنان . ومثل هذا المقصد هو القيمة الموضوعية التى ينبغى فهمها . ومع كل ،
فإن التقييم الجمالى إنما هو ظاهرة نوعية ، تختلف فى كثير من الوجوه اختلافا جذريا عن تعرف الصدق المنطقى . ثم إن العلاقة بين النظرة التاريخية والفكرة اللازمية تختلف أولا وقبل كل شئ فى كلتا الحالتين . وإن البحث العلمى ليسترشد بأهداف ثابتة إن فى قليل أو كثير ، كما أن العلم يحتفظ إلى حد بعيد فى اكتساب المعرفة بالاتفاق المنطقى بين قضاياءه ، وتؤلف لإنجازاته العلمية ، بوجه عام ، سلسلة طولية مطردة التقدم ، لا تتعين وفقا للأحداث التاريخية المعاصرة بقدر ما تتعين وفقا للاتجاه الذى يرى أن النتائج السابقة تشير إليه ، وتبعا للحلول التى وضعت للنتائج السابقة والثغرات التى يحيل أنها تتخلل هذه النتائج . ومن المقطوع به ، أنه ليس للعلوم بما فى ذلك — دون شك — علما المنطق والرياضيات الصوريان « تاريخ » بمعنى أن لها تطورا يخضع لظروف الحياة وعوارضها الخارجية ، بل إن المرء لأميل فى مثل هذه الحالات إلى الحديث عن تاريخ للأغلاط والتصورات الخاطئة أكثر من الحديث عن الطابع التاريخى للمعرفة والحقيقة الصادقتين . وإننا لنفترض أنه يتحتم على الإنسان فى سبيل معرفة الحقيقة واكتشافها ، أن يتحرر من أغلال الظرف التاريخى ، وأن يتغلب فى محيط التجريدات اللازمية واللامكانية . أما والحال هذه ، فغاية ما يستطيع هو وضع تاريخ للكشف ، وليس تاريخا للحقيقة أو للمعايير العلمية بعامة . وقد يكون فى الإمكان حقا صباغة نتائج التحقيق العلمى بطرق مختلفة متعينة تاريخيا

ولكن الفلسفة الهيكلية وحدها هي التي ترى أن لتاريخ هذه الصياغات أثرا على مدى تحقق الصدق الموضوعي .

أما في الفن ، حيث يطابق تاريخ القيم الجمالية تاريخ صياغاتها ، فإن مشكلة التطور التاريخي تأخذ صورة مغايرة تماما . وتتركز هذه المشكلة حول الحقيقة الماثلة في أن الأثر الفني الذي يتم خلقه في موقف تاريخي معين ، ومحدد وغير قابل للإعادة يمكن أن يقوم ويتخذ موضعا للتقدير والتذوق في مواقف أخرى كذلك . وتمثل هذه أساسا المشكلة التي حدد معالمها كارل ماركس في مقدمته لكتاب « نقد الاقتصاد السياسي » على الوجه التالي :

« هل يمكن تصور شخصية « أخیل » في عصر البارود والرصاص ؟ أو هل يمكن فهم الإلياذة - في هذا الصدد نفسه - إطلاقا ، في زمن المطبعة والصحافيين ؟ أليس حقيقا بالأنشودة والأسطورة وربة الشعر أن تفقد معانيها في عصر الصحافة ؟ »

« ولكن المشكلة لا تكمن في أن فنون الإغريق وملاحهم ترتبط ببعض صور التطور الاجتماعي بل إن مردها بالأحرى إلى أن هذه لازالت توفر لنا إشباعا جماليا حتى اليوم ، وإلى أنها على نحو ما تمثل معيارا أو نموذجا للكمال يتعذر بلوغه » . وإننا لنجد أنفسنا هنا حيال تناقض غريب ، غير قابل للتفسير للوهلة الأولى ، وهو أن تاريخية ومنشأ الآثار الفنية تقترب بثبات الأثر . فان ثبات الأثر الفني - بوصفه مصدرا لتجارب متجددة على الدوام - وإن كان لا يدل على صدق لا زمني كما اعتقد ماركس فيما يبدو ، إلا أنه يعنى على أقل تقدير نوعا من التحرر العملي من ظروف منشئه . ومن شأن الفلاسفة الذين يتخذون من فكرة الصدق مفتاحا للفهم أن يصوغوا هذه المشكلة على النحو التالي : كيف لقيمة لازمنية « أن تدخل التاريخ » ولكن السؤال الذي ينبغى على المرء أن يطرحه هو كيف يتأتى لبنية تاريخية مثل الأثر الفني أن تكتسب « صدقا » لا تاريخيا أو على أية حال ، صدقا متعاليا على الموقف التاريخي . وكيفما كانت صياغة هذا السؤال ، فانه يتعلق بالتناقض بين الواقع التاريخي والمعايير الجمالية ، وهي مشكلة عسيرة بما فيه الكفاية ولكنها ليست على مثل التعقيد تقريبا الذي تظهر عليه المشكلة الماثلة في مجال المنطق . ومن

شأن التسليم بأن للعوامل التاريخية الحقيقية ذات الطابع الاجتماعى والنفسانى دورا حاسما فى تشكيل الفكر العلمى ، أن يورط المرء نفسه فى صعوبات لا يجدها على الأقل فى نطاق الفن . فاذا ما اعتبرنا الأحوال القائمة ، أى العرضية القابلة للتغير ، حاسمة بالنسبة للنتائج التى يتوصل إليها فكرنا ، فاننا ننتقص بذلك من صدق «الفكر بعامة» ، ويتعين علينا أن نسلم بأن النتيجة التى انتهينا إليها لا تقل نسبية أو قابلية للجدل . على حين أننا إذا ما نظرنا إلى المبدعات الفنية و « صدقها » على أنها تتعين وفقا لظروف تتغير مع الزمن ، فاننا لا نتردى فى مثل هذه المتناقضات ، بل إن من جوهر الفن وماهيته أن للاتجاهات والأهداف المتباينة أن تتعايش . فان الاعتراف بقيمة نمط معين من الأعمال لا يحول قط دون اكتساب نمط آخر مختلف عنه كل الاختلاف لقيمة تختص به ، فان التحديد الموضعى ومن ثم النسبية المترتبة عليه لدى الأحكام الجمالية ، لا يستتبع أن تكون هذه ذاتية تماما . فالأعمال الفنية لا يتناقض بعضها بعضا ، مهما اختلفت وتباينت ، والأحكام النقدية إنما هى أقرب إلى أن تكون عرضية منها إلى كونها صادقة أو كاذبة .

وقصور مدرك « تاريخ الفن بلا أسماء » يرتبط أشد الارتباط بهذا العجز عن التعرف على الخلاف بين الصدق المنطقى والقيمة الجمالية . وقد دخل فى روع فولفيلين أنه بالنظر إلى أن الطريقة التى توصلت بها الذات العارفة إلى المعرفة المصوغة فى تقرير بعينه تعد طريقة ممتعة العلاقة بحقيقتها المنطقية ، فان صاحب العمل وظروف المنشأ تعتبر ممتعة العلاقة بالدرجة ذاتها بالآثر الفنى . ومن رأيه أن الصورة الفنية لا تتبدع بطريقة تلقائية حرة ، بل إنها تفرض أو يكلف بها ، فانها إمكان قابل للتحقيق غير المشروط ، وعلى الفنان وأبناء عصره أن يحققوه . ومثلما كانت قواعد المنطق تبدو لهوسرل Husserl فقد كانت صور الطراز تبدو لفولفيلين ، أى بوصفها بنايات مثالية ، يمكن النظر إليها بمعزل عن الشخصية الفردية . وقد لا يفصل بينها وبين الحقيقة الجارية على مثل الحدة التى يفصل بها أتباع مذهب الظواهر بين الحقائق المنطقية والواقع النفسانى ، ولكنه يستوى مع أنصار مذهب الظواهر فى تأكيد أن القواعد الموضوعية تحقق نفسها فى أفعال مفردة للتجربة ، إذ إنه ينظر إلى الفرد بقدراته النوعية وميوله وحاجاته على أنه مجرد ناقل لتيارات فائقة للطبيعة الفردية وواجبة التحقيق .

أما الاستقلال الذاتي المزعوم لهذه الميول ، أى « باطنية » التطور الفنى وهو الاستقلال الذى يمثل لب نظرية فولفيلين وجوهرها ، فلا يعدو كونه تطبيقاً للمدرك الصدق على ميدان التاريخ . وإن هذه الفكرة القائلة بالعلية الباطنية فى الفن إنما تستوى مع فكرة « الصدق الجمالى » فى قلة حظها من القبول . وفكرة العلية الباطنية تقوم على أساس من ملاحظة سليمة مؤداها أن تطور الفن يكشف عن اتجاهات موضوعية إلى حد ما ، تناهض بعض الشئ الأهواء الفردية المجردة . فما من أحد ينظر إلى الطريقة الرائعة التى تكتسب بها الإنجازات الثقافية ذاتية فى الحركة ، يمكنه أن يتجاهل القوة التى تفرض بها بعض الاتجاهات الثقافية نفسها^(١) ، أو أن ينكر أن تاريخ الفن ، شأنه فى ذلك شأن غيره من تواريخ الإنجازات الثقافية الأخرى ، وثيق الصلة إلى حد بعيد بالعلية الباطنية . بيد أنه يجدر بنا أن ندرك أن مثل هذه العلية تأخذ صورة « تفرعات » بمعنى أن استنتاجات موقف معين تتشعب إلى اتجاهين ممكنين أو أكثر . ويقول دلتاى إن « ثمة جدلاً باطناً يدفع بنا من موقف إلى آخر . . . فالعقبات والصعاب الكامنة فى موقف بعينه تدفع الناس حقاً إلى تخطيها ، ولكنه ليس من الصواب أن نقرر ، كما يفعل الهيغيليون ، بأن هذه الصعاب تفضى بنا قطعاً إلى الموقف التالى . فن الممكن حلها بطرق مختلفة عديدة ، وفقاً لمبدئنا القائل بكثرة التأثيرات^(٢) »

ومن شأن هذا التفرع فى الطرق المتاحة أن يحد بشكل خطير من قابليته تطبيق مبدأ العلية الباطنية ذلك أن التأثيرات الخارجية ، وبخاصة الحوافز الفردية الداعية إلى اختيار بديل دون الآخر ، تظهر لنا الآن وبشكل ملموس واضح على أنها حاسمة بالنسبة لمجرى التاريخ . ولا تعد الحرية الفردية بحال ، فى نطاق التقليد الثقافى ، اختياراً تلقائياً أو تحكيمياً مطلقاً لما يجوز محاولته ، ولكنها بمثابة قرار حر حول الدرب

Simmel : Die Probleme der geschichtsphilos (1907), pp. 17-20 ; « Uber (١) das Wesen der Sozialpsychologie », Archiv für Sozialwissenschaften (1908), XXVI, 286-7; Grundfragen der Soziologie (1917), pp. 22-3 ; « Der Begriff der Tragödie der Kultur », Philosophische Kultur (1919), 2nd ed., p. 223.

Wilhelm Dilthey : « Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des (٢) 16. u. 17. Jahrhundert », Gesammelte Schriften, II (1914), 458.

الذى يرى السير فيه على الطريق المتشعبة . وتفاوت مقدار ما يتاح من هذه الحرية فى كل من الميادين الثقافية المختلفة إنما يعكس مدى القيود المفروضة على تطبيق مبدأ الصدق فى كل من هذه الميادين . فكلما كان طابع الميدان الثقافى المعين عقليا ، وكلما زادت ملائمته وصلاحيته لتطبيق المبادئ المنطقية الصارمة عليه كان التطور داخل هذا الميدان ذاتيا لا يتأثر بالظروف الخارجية . وهكذا نرى أن العلوم تتطور على نحو أكثر ثباتا واتصالا من تطور القانون أو العادة ، وأن دور التقليد والتواضع فى ميدانى القانون والعادة هو أخطر من دورهما فى مجال الفن . وفى نطاق الفن ذاته تأخذ الأساليب والمهارات التقنية المختلفة فى تطورها سبيلا أكثر منطقية واتصالا من ذلك الذى تأخذه العوامل الانفعالية واللاعقلية . كما أن لطرق معالجة المواد واستخدام الأدوات فى مجال الفن ، فى واقع الأمر تاريخا خاصا بها ، يعتبر إلى حد ما مستقلا عن المقاصد والأهداف الفنية ، ولكننا إذا ما افترضنا ، من ناحية أخرى ، إمكان قيام تاريخ ذاتى مستقل للمقاصد الخلاقة فى حد ذاتها ، فمن الواضح أن ذلك سوف يجر إلى انهيار المصدر الحى للتاريخ وتمزق العلاقات الوثيقة التى تربط بين الصور المختلفة للحياة الإنسانية . فحياة الإنسان فى التاريخ إنما تكشف لنا ، عن طريق التوقف المتبادل بين مظاهرها المختلفة ، عن أقرب صورة نعرفها إلى وحدة الكائن الحى ؛ ومن عجب أن هذا المذهب العضوى لذاته الذى لا ينادى بغير العلية الباطنية وحدها داخل كل وحدة جزئية ، وفى أطوار كل مظهر نوعى للروح الإنسانية ، هو أشد المذاهب بطشا بهذه العلاقات .

وقد أوضح ج . هوينجا أيضا السبب الذى من أجله يعتبر مدرك العلية الباطنية ، الذى ثبت نفعه وصلاحيته التامة بل وضرورته المألوفة فى مجال علم الأحياء ، عديم الحدود أو يكاد فى مجال التاريخ . إذ يذكر أن علم الأحياء حقيق بأن يتناول الكائن الحى ، الناقل لميول فطرية ، بمعزل إلى حد ما عن بيئته ، فى حين أن كل ما نسميه « تاريخا » إنما يبدأ وينتهى بالعلاقة بين الإنسان والبيئة المحيطة به . فان « الفرنسى » باعتباره مدركا تاريخيا واجتماعيا لا يكشف عن نفسه إلا كنتيجة للعلاقات المتبادلة بين جميع الأفراد الذين يندرجون تحت هذا المدرك ، فى حين أن المدرك البيولوجى : « فأر » يمكن أن يستدل عليه بدرجة كافية من أى فأر مفرد . ويمضى هوينجا قائلا إنه من غير الممكن أن نعرض لظاهرة مثل ظاهرة نابليون من الناحية

التاريخية ، إلا من حيث علاقته بالعالم الذى كان يعيش فيه ؛ ذلك أنه من غير الممكن النظر إليه بوصفه شخصية تاريخية ، بمغزل عن ذلك العالم . وعلى ذلك فانه على حين أن فى مقدور علم الأحياء بالنسبة لبعض الأبحاث الخاصة أن يستخلص أحكامه من التأثيرات الخارجية دون ما حرج ، فان من المحتم على التاريخ أن يعزو كل ما يحدث ، أى كل اتصال بين الإنسان وأخوانه أو بينه وبين الطبيعة إلى علل خارجية^(١) . أما أن يعتمد المرء إلى تصوير الأحداث التاريخية كما لو كانت عمليات تخضع لعلية باطنية ، وكما لو كانت من نتاج حوافز داخلية شأنها فى ذلك شأن الوظائف الحيوية للكائن الحى ، فان ذلك كما ينادى هويزنجيا إنما هو عملية تجريد للتاريخ من طابعه التاريخي ، ذلك لأن هذه النظرة إلى الأمور تحرم التاريخ من عنصر ما ليس فى الحسبان أو ما لا يمكن تقديره الأمر الذى يعد لب التاريخ وجوهه . وحقيق بالتاريخ حينئذ أن يتحول إلى عينات للدراسة والتحليل فى ظل الظروف العملية ، بمعنى أن مادته ترد إلى حالة يفقد فيها عدداً من سماته المميزة وهى تلك التى ترتبط بتصوره الخاص للزمن .

فبالقياس إلى الزمن التاريخي ، تبدو العمليات الباطنة مثل النمو البيولوجي والعمليات المنطقية والرياضية ، وكأن وقوعها لا يرتبط بزمن . أما الوسط الذى تحدث فيه فهو ذلك الزمن التجريدي الآلى الكمي الصرف الذى يقول به علم الكون التقليدي أو الفيزياء . وهذا الزمن أشبه بوعاء متعادل موحد متصل بشكل قاطع يرسم حدودا محتوياته دون أن يؤثر فى طبيعتها على أى نحو . وتصور الزمن فى صورة موحدة متجانسة يستتبع فكرة وجود تسلسل بسيط لأحداث قابلة للعزل ، كما هو الحال عند النظر للخط المستقيم بوصفه تسلسلا لعدد لا نهاية له من النقاط . بيد أن التصور التاريخي للوقت على أنه نسيج من أحداث منفردة لا تتكرر قط وعلى أنه وسط يتقرر فى نطاقه مصير أمة أو فرد أو عمل ، لا يمت بصلة دون شك لهذه الأنماط من التفكير . ثم إن المدرك القائل بأن المرور المجرد للزمن يمكن أن يكون خلاقا أو مثمرا أو ناميا أو قد يكون على النقيض من ذلك مخربا مدمرا فيما يحلقه

من آثار ، ليتعارض مع مدرك الزمن لدى العلم الطبيعي والبيولوجي . وثمة وجه آخر للخلاف يكمن في الطريقة التي ينظر بها المؤرخ للزمن على أنه تدفق متصل للمستقبل في الحاضر والماضي ، في حين أن الحاضر يظهر على الدوام في صورة نقطة التقاء وهزة وصل بين الماضي والمستقبل ، وهي نقطة يبدو فيها كل شيء في صورة الإله الإغريقي يانوس ذي الوجهين الذي يرمز إلى كل من البداية والنهاية . ويتميز المدرك التاريخي للزمن ، أولاً وقبل كل شيء ، بالعالم التي حدد بها برجسون مدركه حول « الدوام » . فمن رأيه أن أية نقطة زمنية هي أقرب شياً بمقطع في الحن ، فكل مقطع منه يتضمن على نحو ما كل ما سبقه من مقاطع وكل ما يتحقق حتى ذلك الحين ، غير أن كل مقطع جديد وكل نغمة جديدة تعدل من معنى سائر المقاطع والنغمات الأخرى في اللحن .

وليس في مقدور أى منهج في تدوين التاريخ يخضع لفكرة الصدق المنطقي ، ويتصور التاريخ في صورة عملية تسيير في خط مستقيم وتتحدد باطنياً ، وتنتجه إلى هدف محدد ، أن يقدر للزمن التاريخي المتعدد الوجوه حق قدره ، أو أن يصل إلى الفهم السليم لما يخضع له على الدوام كل من الماضي والمستقبل المنتظر من تفسيرات مجددة في ضوء الحاضر .

وإن وصف جورج سيمل للطريقة التي تصبح فيها الإنجازات الثقافية المختلفة مستقلة استقلالاً ذاتياً ليدل على مدى وثوق العلاقة التي تربط بين فكرتي السلطة الذاتية « والبطون » من ناحية وبين تحيز مذهب الصدق ضد المنهج النفساني . وينادي سيمل بأن من بين المعالم المحددة المميزة للتاريخ الثقافي ، استبعاده التدريجي « للشعور » عن طريق صبغ الاتجاهات والتصرفات التي كانت شعورية في الأصل بالصبغة الآلية . ومن رأيه ألا سبيل إلى خلق المنتجات الثقافية وإنشائها إلا على يد كائنات شعورية ، ولكن هذه المنتجات لا تلبث بمجرد خروجها إلى الوجود أن تواجه الفرد في صورة ذاتيات موضوعية قادرة على الحياة والتأثير بذاتها . ويضرب سيمل المثل على ذلك بملاحظة أوردها ماركس يقول فيها : « وإذا ألفينا نظام الرق يفسح الطريق للإقطاع وهذا الأخير يفسح الطريق بدوره لنظام العمل بالأجر ، فإن تفسير هذه التغيرات لا ينبغي أن نلجسه لدى الاستنتاجات شبه المنطقية للأساليب الفنية

الاقتصادية المتعلقة بكل . . . ففي مثل هذه الأحوال يسقط الشعور تماما^(١) . أما « إسقاط الشعور » فيعني في هذا الصدد ميلا إلى العلية الباطنية وقبولا بالمبادئ الفائقة للطبيعة الفردية . وعندما يعلن سيمل في موضوع آخر أنه على الرغم من الإرادة البشرية وما هي قادرة على تحقيقه يخضعان لنوع من المنطق الباطني للأشياء « فانه ما من حالة من الأحوال تحدث بفعل منطقها الخاص ، بل بفعل القوى الاجتماعية والنفسية وحدها »^(٢) . فانه من الصعب على المرء أن يتصور مهمة هذا التعليل المزدوج في الواقع العملي . فكيف لنا أن نعلل - وهذا هو جوهر المشكلة كما أدرك انجلز - كيفية « دخول » هذه الدوافع اللا شعورية والنفسانية الخارجية المزعومة « رعوس » من يعينهم الأمر من الناس . أما الحل الذي وضعه ماركس فهو حل قليل الغناء شأنه في ذلك شأن الحل الذي ارتآه هيجل . ولقد وجد فرويد جوابا على هذا السؤال ، ولكنه جواب لا يلائم غير تلك الشريحة الصغيرة من الحياة التي استحوزت على اهتمامه . وليس من سبيل إلى إيجاد جواب أكثر غناء إلا إذا طرقتنا باب تحليل التربية الاجتماعية والتكيف الاجتماعي ، ثم التقاليد والمواضعات والمنافسة والمحاكاة . وهو تحليل من شأنه أن يسلط مزيدا من الضوء أيضا على ذلك المركب الفريد من الحرية ونقيض الحرية الذي يظهر واضحا في أنشطة الإنسان الجماعية العليا .

« ويدلنا تاريخ التصوير على أن تأثير صورة على أخرى إنما هو تأثير أكثر فعالية باعتباره عاملا من عوامل تحديد الطرز من أي تأثير آخر يستمد مباشرة من مشاهدة الطبيعة » . وهذا هو ما أعلنه فولفلين ، كما أن تقويمه للدور الذي يلعبه التقليد والتواضع في الفن يعتبر تقويما صحيحا تماما . ويمضي فولفلين قائلا : « ولا يقع في روع غير أبله لا علم له بأصول الصنعة وخفاياها ، أن ثمة فنانا قد استطاع بحال أن ينظر إلى الطبيعة دون أية آراء أو تصورات سابقة . فان مدركه حول التمثيل الذي أخذه عن غيره ، والطريقة التي يعمل بها هذا المدرك في ذهنه ، لأبعد خطرا

(١) Simmel : Die Probleme der Geschichtsphilosophie, pp. 19-20.

(٢) Simmel : Grundfragen der Soziologie, pp. 22-3.

مما قد يكون قد اكتسبه عن طريق الملاحظة المباشرة^(١) . وتبين من هذه الفقرة أن فولفلين ، رغم اعتماده على فكرة الصدق ، لا يأخذ بتلك النظرة التجريدية إلى المبادئ الفائقة للطبيعة الفردية التي يأخذ بها ثقافات الفلاسفة الذين يعترف لهم بالفضل . وأنه ليقترّب هنا اقتراباً شديداً من النظرة الواقعية للتاريخ التي يأخذ بها بول لاكومب ، في تمييزه بين الأحداث événements و « النظام الراسخ » institution بوصفهما ممثلين للمتفرد والدائم والعرضي والنموذجي في تطور الفن . ويقول هذا المؤلف الفرنسي « وفي ظني أن « النظام الراسخ » أو ما هو نظام راسخ ينطبق على أي عمل أو سلوك أو إنتاج يذكرنا بمعالم ظهرت سلفاً في عمل أو سلوك أو إنتاج آخر . وبالحلّة أنه حينما يظهر التشابه يقوم شيء بحمل صفة النظام الراسخ^(٢) . ويعود الكاتب فيقول : « وعندما يعرب كل من راسين ولافونتين وبويلو وغيرهم عن رأي واحد فيما يتعلق بهومر أو أي مؤلف قديم آخر فذلك مرده إلى النظم الراسخة . . . كما أن أحكام الذوق التي كانت تحول بين أبناء ذلك العصر وبين إيراد اسم « البقرة » في قصيدة شعرية لهي عرض لنظام راسخ . . . وهذا هو حال القاعدة التي كانت تقضى بالألا يتلقى الطاغية المغتال في إحدى المآسي ضربته القاتلة على خشبة المسرح ، بل يقضى بحبه وراء الكواليس^(٣) . ومما ينادى به لاكومب ، الأمر الذي يتفق ووجهة نظر فولفلين دون شك في هذا الصدد ، أن كل ما هو شخصي جزئي متفرد لا يمكن أن يكون موضوعاً للعلم الذي لا يهتم بغير ملاحظة المشابهات بقصد صياغة القوانين^(٤) . ومع ذلك فإن لاكومب رغم اعترافه هذا بالطابع التعميمي للعلم يعلق أهمية أكبر من تلك التي يعلقها فولفلين على الدور الذي يلعبه الفرد في التاريخ . فإذا أنت درست ، كما يقول ، كاتباً من حيث علاقته بالجمهور — وهو ما ينبغي عليك أن تفعله — فلن يصعب عليك إدراك المؤثرات التي أسهمت في تكوين موهبته ؛ ولكن حري بك كذلك أن تلاحظ التأثير

Wölfflin : Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, p. 249.

(١)

P. Lacombe : Introduction à l'histoire littéraire (1898), p. 29.

(٢)

(٣) المرجع السابق الصفحات من ٢٩ - ٣٠ .

(٤) المرجع السابق ص ٣٢ .

الذى مارسه كفرد . وهكذا يبدو أن وجود فرد بعينه هو « حدث » يكشف عن سمات « أنظمة راسخة » سابقة وتالية في وجودها . وإننا لنشهد عبر التاريخ جميعه أن ذا الطابع النظامى الراسخ والنمطى إنما يزداد حيوية في كل مكان بفضل الفردى والعرضى . ولكن مؤرخ الفن ، حين يربط بين الآثار الفنية المختلفة ، إنما يحول هذه الآثار بذلك وبطريق مباشر من ظواهر مفردة إلى أجزاء من مضمون موضوعى ثابت . وعلى ذلك فإن أى مؤرخ للفن ، على حد تعبير لاكومب ، يعالج « الحدث » بمعنى أثر فنى بعينه بوصفه ناقلا « لنظام راسخ » أى بوصفه عرضة للاتصال والمحاكاة ، فيفقد الأثر الفنى طابعه العرضى ويخرج من عزلته ويصبح نموذجا ونمطا . ولقد توصل فولقلين بوجه خاص إلى أفكاره حول « تاريخ الفن بلا أسماء » وإلى العليلة الباطنية ، من جراء تأكيده أساسا لجميع العوامل الثابتة المتصلة والنظامية فى العملية التاريخية فى الوقت الذى كان يغطس فيه كل ما هو جزئى أو لا نمطى .

وإن أعظم كسب يعود على تاريخ الفن والأدب من وراء تعريف مبادئهما بالصورية واتجاهاتهما الطرازية على اعتبار أنها ظواهر تحمل صفة الأنظمة الراسخة إنما يكمن فى الحقيقة الماثلة فى أن مدرك « الطراز » يفقد بذلك طابعه التجريدى دون أن يفقد دلالاته فى الروابط بين الأشخاص (البين شخصية) أو صلته التى تعلو على الطبيعة الفردية . وفى نظر لاكومب لا تعتبر الأنظمة الراسخة مثل الكلية والنقابة والنظام الإقطاعى ، والمدينة بوصفها صورة اجتماعية وسياسية ، بل وبنفس المقدار أيضا ، ظواهر مثل الثقافة الغربية والحركة الرومانسية ، وصورة الدراما والوحدات الدرامية ، لا تعتبر مجرد مجموعات من الجزئيات التى تندرج تحت مدركات عامة مستخلصة من كل ما هو مفرد عيني . ذلك أن الأنظمة الاجتماعية الراسخة إنما هى كذلك وبطريقها الخاصة مفردة وعينية ، ولو أنها غير مرتبطة دون ريب بتلك الفترات الوجيزة من الوقت التى ترتبط بها الجزئيات غير المتكررة ، إلا أنها لا تعد بحال لا زمنية أو لا تاريخية . فأنها تتحول إلى إطار لاتجاهات جماعية ، لا عن طريق إسقاط كل ما هو فردى ، بل عن طريق إتاحتها لطائفة مختلفة من خطوط العمل لأن تأخذ مجراها فى آن واحد دون أن يعترض أى منها طريق الآخر . ففى مجال الفن ، نلاحظ أن ابتكار إحدى الحيل التقنية أو اكتشاف أحد الموضوعات ، مثال ذلك تبذفن النحت الإغريق لطريقة التصوير الجبى مؤثرا عليها طريقة أخرى فى التمثيل

أكثر ديناميةً وحركة ، واكتشاف موضوع الحب في الدراما ، وتطبيق فكرة احتفال الإقطاعي بعاطفة الحب ، وكذلك الأخذ بقاعدة المنظور المركزي في التصوير أو بالوحدات الثلاث في التراجيديا . . . نلاحظ أن كل هذه كانت في الأصل بمثابة عدد عديد من « الأحداث » أى إنجازات قام بها أفراد بعينهم في أزمنة معينة وفي مواقف تاريخية خاصة . ولكنه بمجرد أن يصبح مثل هذا الاكتشاف أو الابتكار مثلاً أو قاعدة تحتذى ، يصبح ملكية عامة ؛ بمعنى أنه لا يعتبر بعد ذلك مجرد تعبير عن تجربة مفردة أو اتجاه شخصي ، بل يتخذ لنفسه وظيفة الصيغة أو المواضعة أو المخطط ، أى أنه يصبح بعبارة أخرى ، عملاً يمكن للفنان أن يستعين به حتى يكون ميسور الفهم لدى الآخرين ودون أن يجشم نفسه عناء السير في ذلك الطريق الطويل الوعر المفضى إلى اكتشافه هذا العمل وتطويره والتعرف على مشاكل تطبيقه .

وعندما ينظر المرء إلى الصور الطرازية على اعتبار أنها بنايات ذات نظام اجتماعي راسخ ، فقد تبدو فكرة تطويرها المتصل وعليتها الباطنة قابلة للتبرير بشكل أقوى مما لو نظرنا إليها من زاوية الصدق الخالص . ذلك أنه من الواضح أنه على الرغم من أن مثل هذه البنايات وإن لم تكن من حيث منشؤها مستقلة بحال عن الظروف الخارجية ، إلا أنها قد تظل ثابتة حيناً من الدهر بمعزل عن كل ما هو خارجي . ولقد كتب مؤرخ أريب وهو يلمع بذلك إلى الجُمود والصلابة اللذين نلاحظهما على الصور التنظيمية الراسخة قائلاً : « يعجز الناس عن تغيير مفردات لغتهم كلما غيروا من عاداتهم » (١) . والواقع أنه من جراء هذا الجُمود ذاته تبقى صور الفن إلى ما بعد زوال ظروف منشئها ، كما تبقى بعد اندثار معناها الأصلي ، فتصبح على نحو ما وسائل محابدة للتعبير يمكن أن تتوارثها الأجيال وتستعيدوها وينول أمرها في النهاية إلى أن تصبح ناقلة لما يزيد أو ينقص عما كان مقصوداً منها في الأصل . وفي هذا الصدد ، يبدو أن ليس هناك ما هو أدل على وجود العلية الباطنية والطابع الآلى للتطور الثقافي من الحقيقة الماثلة في أن العلاقة العالية القائمة بين الحاجات النفسية والأنظمة الراسخة إنما هي في قلب دائم بل قد تنتكس وترتد . ذلك أن النظام

الراسخ هو في الغالب أقدم وأسبق على الاتجاه النفساني الذي يفسره ويبرره ، وعادة ما تكون الدلالة أو العاطفة المرتبطة به مجرد محاولة للتبرير العقلي اللاحق على وقوع الحدث . وينبغي أن ندخل في اعتبارنا عند النظر في ذلك التناقض بين طبيعة النظام الراسخ والمبررات التي تعطى لوجوده أن استنتاجات أى حدث لا تعد ولا تحصى وأن مغزى هذه الاستنتاجات لا يفتأ يتغير بمرور الزمن . وعلى ذلك فانه تقوم في العادة ثمة أسباب مختلفة عدة وراء عدم تناسب الوظيفة التي تؤديها المنظمة الراسخة كلية مع الحوافز التي تحركها والتي تتسم في الغالب بلا عقلانياتها وعرضيتها . والمعروف أن الطقوس تسبق في الغالب المعتقدات التي ترتبط بها ، كما أن الرموز هي في العادة أسبق زمنا من المعنى الذي يعزى إليها ، ولا غرو فالعادات تكاد تكون على الدوام أسبق عهدا وأشد بدائية من القيم الخلقية التي نجسمها . وعلى القياس ذاته كان حقيقا بفولفيلين أن ينتهي إلى هذا الرأي وهو أن الصور الطرازية إن هي إلا بنايات ممتنعة العلاقة بالحوافز الخارجية التي أدت إلى ظهورها أو لم تعد بعد ذات صلة بها ، وعلى ذلك فان لها مثل الأنظمة الاجتماعية الراسخة بعامه دينامية واتجاه يختصان بها . ومن وجهة النظر هذه يبدو منطقيا تماما ألا ينظر إلى التأثيرات الخارجية بوصفها محددة للتطور إلا عندما ينهار طراز ما مثل انهيار النظام الراسخ . ويبدو أنه قد تجاهل أن الأنظمة الراسخة رغم قصورها الذاتي تحتاج ، إذا ما أريد لها الحياة إلى نوع من التعضيد الخارجي في صورة استعداد حقيقي لتأييدها ومناصرتها .

ولقد ضرب لنا هنري فوسيلون مثلا باهرا دامغا على مدى تداخل العوامل الداخلية والخارجية ، أى منطق التطور والتأثيرات الخارجية في تاريخ الفن ، بل دلل على أنها قد تعمل في اتجاهات متعارضة داخل الظاهرة الفنية الواحدة (١) . فيذكر أن بعض الكتاب يردون أصل الطراز الناري السعاري إلى التأثير الإنجليزي الذي ظهر واضحا في فرنسا خلال حرب المائة عام ، ولكنه يشير إلى أن كتابا آخرين ينادون، عن صواب تماما ، بأن « الخط » السعاري وهو الصورة الأساسية لهذا الطراز يمكن الوقوف عليه في فن المعمار الفرنسي إبان القرن الثالث عشر . مع ذلك ،

فالحديد بالذكر ، كما يؤكد فوسيلون ، أن هذه الصورة قد أسقطت بعامة قبل حلول الطراز القوطى المتأخر ، ومرد ذلك دون شك إلى الشعور بأنه يتناقض مع المبدأ الهندسى الذى كان سائدا فى الحقبة الكلاسية من الطراز القوطى الفرنسى . فلم يكن من الميسور أن يثبت التأثير الأجنبى وجوده قبل أن ينضج تماما الاستعداد الباطنى لقبوله . ولم يحل الطراز الحديد بوصفه استمرارا مباشرا لذلك الميل الذى كان مكبوتا حتى ذلك التاريخ ، أو نتيجة لتغيير ثورى فى الأذواق داهم البلاد من الخارج ، بل كان على الأرجح مصالحة بين عوامل ذاتية وأخرى ظاهرة أى الحوافز المميزة للطراز القوطى الفرنسى وتلك الخاصة بالتأثير الأجنبى . وما يزيد هذا الموقف تعقيدا ، كما يشير فوسيلون ، الحقيقة الماثلة فى أن السمات التى كان ينتظر فى الطراز القوطى الإنجليزى أن ترسم تطوره المقبل إنما ترتبط تماما بميول تحفظية ، حتى إن المرء لا يقف على أية عملية منطقية متصلة لتفتح الطراز ونموه فى إنجلترا أيضا . وخلاصة القول ، إنه كلما صادف تاريخ الفن تغييرا حقيقيا فإن وسعه أن يشير إلى بعض خطوط العلية الباطنية ، ولكنه غير مستطيع قط أن يدلل على أن هذا التغيير قد تم بفعل العوامل الذاتية وحدها ومن بين إمكانات الاختبار هذه لا تنبثق أية ضرورات تستعصى على التفسير .

ويستدل فولفلين من الحقيقة الماثلة فى أن ثمة إمكانا واحدا قد اختير ، على حتمية هذا الاختيار ، ولكنه لم يأخذ مبدأ المنطق الداقى للتطور على ذلك المعنى الجذرى القطعى الذى كان يراه ريجل وهو الذى اعتبر كل صورة طرازية مجرد مصالحة بين « تقابلات كامنة » فى حين أن فولفلين يعللها إلى حد ما بأنها إنما تشبع حاجة نفسية معينة^(١) . وعلى الرغم من أن فولفلين وليس ريجل هو الذى ابتدع شعار « تاريخ الفن بلا أسماء » وأنه اختط لنفسه منهجا محددًا هو الكشف عن التطور الداقى للطراز فى مجال الفن ، فإن تلك العبارات التقريرية مثل : « ويستتبع ذلك دون شك . . . » أو « وهذا هو ما لا بد أن وقع ولا شىء غيره » لا تتردد عند فولفلين مثلما تتردد عند ريجل . فلم يكن فولفلين ليراد نفسه على كتابة عبارة مثل هذه : « وقد كان من الممكن التعرف ، قبلا ، على طابع الحقبة الممتدة من

قسطنطين إلى ثيودوسيوس من مجرد النظر في فنون الإمبراطورية في عهدها الأول»^(١) وعلى الرغم من أن ريجل لا يستخدم مصطلح «قبلا» بلا ريب ، على معناه الدقيق في نظرية المعرفة الكانتية ، وعلى الرغم من أن سرده للأحداث التاريخية يعد في حد ذاته سردا صحيحا ، إلا أن معالجته لكل مركب فني لو كان برعما يفتح وفقا لقوانين بيولوجية إنما هو تزييف لجبرى التاريخ الذى لا يمكن أن يرد إلى أى مخطط ، الأمر الذى لا بد أن يعلمه مؤرخ مثل فولفيلين . ولو أن فولفيلين ذاته يتجاوز في شيء من الحرأة عن بعض ضروب الشذوذ التى تبدو على الأحداث وقت وقوعها ، ولكنه لا محل لاتهمامه على الإطلاق بأنه جعل للتاريخ «مشية ذلك الذى يجول في نومه» وهى عبارة استخدمت في وصف الانطباع الذى نخرج به من قراءة مؤلف ريجل .

٤ - الضرورة التاريخية والحرية الفردية : -

من بين الآراء الشائعة أن مهمة العلم هى التنبؤ بالظواهر التى لا يتطرق الشك في وقوعها على الإطلاق . فان إمكانية حساب كسوف الشمس على سبيل المثال ، تؤخذ بوجه عام على أنها نموذج ينبغى أن تحتذيه أية إجراءات يمكن أن تندرج تحت باب العلم . وإن هذا المثل الأعلى للعلم إنما هو الحافز الأساسى على المحاولات الرامية إلى الكشف في العملية التاريخية عن الشواهد الدائمة التردد والتى يستدل منها على قوانين عامة واحدة . ذلك لأن الدعوى القائلة بأن التاريخ يأخذ على الدوام اتجاهها معينا ويسير وفق مخطط محدد كذلك ، إنما تستوى في المقام الأول مع تقرير إمكانية التنبؤ بالأحداث المقبلة . ولكن على حين أن العلوم الطبيعية قد استطاعت ، على أساس من ملاحظة التسلسلات ، أن تفضى إلى تنبؤات يعتمد عليها فلا تسفر جهود المؤرخ الذى يطبق هذا المنهج إلا عن قليل من النبوءات غير القاطعة . ويميل القائلون بالمنطق الباطنى المزعوم لتطور الفن كذلك إلى القيام ببعض التنبؤات . ولكن غاية ما ينادى به هذا المذهب ، يتمثل على وجه التحديد في أن كل مرحلة من مراحل التطور تتحدد وفقا للمرحلة السابقة عليها وأن كل مستحدث جديد متوقف على

شيء سابق عليه وأن الأحداث تأخذ مجرى محدده سلفا شيء ذاتي باطنى فيها . ولكن هذا المذهب يذهب فى التأمل والتخيل إلى حد الشطط حين لا يقف فحسب عند حد الزعم بأن للتاريخ اتجاهها ذاتيا ثابتا ، معصوما من الانحراف ، بل يتجاوز ذلك إلى الزعم بأنه قد وقع على قانون « قبلى » وصيغة قابلة للتطبيق مرة بعد أخرى ، يتشكل بوساطتها مجرى الأحداث .

أما نظريات « الدورية » والإيقاع والدورات فى التاريخ والأتماط المتواترة والمراحل المورفولوجية والخطوات الجدلية ، والأفكار القائلة بالمصير التاريخى ، والتقدم المتصل والانهيار الحتمى ، فلا تعدو كونها جميعا متغيرات للصوفية الفلسفية ذاتها ، ثم الاعتقاد بإمكان تنميط مجرى التاريخ وإنشائه . ولكن الواقع هو أنه ليس وراء الأحداث أية خطة كامنة أو أى معنى منطقى . فللأحداث التاريخية أسباب ذاتية محققة كما أنها تأتى نتيجة لأهداف مفردة لدى الأشخاص ، ولكنها فى ذاتها عرضية لا هدف لها ؛ فليس ثمة قوانين تاريخية على أى معنى موضوعى . فمجرى التاريخ قابل للتغير ، كما أن فى الإمكان دائما الانحراف به . ويقول إدوارد ماير « وبالنسبة للتاريخ فإن كل شيء فى الطبيعة أو الحياة البشرية يخضع لقانون العلية يؤخذ على أنه قضية مسلم بها . مثال ذلك تأثير القوى الطبيعية ... وكذلك ظروف الفكر والشعور والإرادة البشرية . . . ويصدق ذلك أيضا على أية قوانين أخرى تتعلق بالحياة التاريخية ، إن وجدت ، فنذ اللحظة التى تكتشف فيها هذه كلها تنقطع صلتها بالتاريخ ولا تصلح قط لأن تكون موضوعا للتحقيق التاريخى ، بل فروضا له فحسب ، وهدف التاريخ فى كل مكان هو الكشف عن الأحداث المفردة وتصويرها . . . »^(١) . وعندما نخرج فحسب عن دائرة القانون ، وحيثما تتدخل المصادفة أو المبادأة الشخصية أو على حد تعبير الفلاسفة المثاليين « حرية الشخصية » ، نجد أن من الحتم علينا أن نجابه تجربة الوجود الإنسانى ومعاناته . فاذا ما أخذت « مدركات فولفيلن الأساسية » على أنها لا تعلو كونها بصرية وتمثيلية فضلا عن كونها نمطية تعاود الظهور على نحو آلى إن فى قليل أو كثير ، فانه من المعتذر اعتبارها « مقولات تاريخية » حتى ولو دلت أيضا على بعض المقومات الفسيولوجية الصرف

للرؤية الفنية . إذ يعمل الفن في نطاق طبقة تصورية تغلو عن الأحوال الفسيولوجية وإن كانت أدنى من طبقة النماذج التاريخية العامة . وهو على خلاف هاتين الفئتين من الأحوال يضرب المثل على مبدأ الحرية . وغاية ما يمكن قوله أن الفن إنما يخضع أو يتحدد بطرائق الحياة ووسائل التعبير التي توفرها التقاليد والمواضعات الحارية ، ولكن هذه تحدد نقطة انطلاق النشاط الفني دون هدفه أو مقصده .

ومع ذلك ، فينبغي علينا أن نسلم بأنه فيما يتعلق بالتاريخ لا تعتبر « الحرية » و « الضرورة » مجرد بديلين يسهل فصلهما أحدهما عن الآخر دون عناء . فإن أى حدث قد وقع بالفعل ، وأى إجراء قد تم لإنجازه يوحى لنا بضرورته ، ذلك لأن مجراه يكون حينئذ قد تحدد ولا يمكن تعديله . على حين أن أى قرار لم يبت فيه بعد أو أى مقصد لم يتحقق يظهر لنا وكأنه رهن بالمصادفة . ويعد الحادث الفعلي حتميا بمعنى أنه نتج عن ظروف حقيقية ، تؤلف سلسلة من الحلقات التي لا تقبل التبادل . ولكنه في الوقت الذي تكون فيه عملية التعليل لم تزل بعد غير تامة ، فقد تظهر ظروف جديدة ، تبدو بالقياس إلى الظروف الفعالة السابقة كما لو كانت عرضية عشوائية ، ولكنها تتخذ فيما بعد إذا ما ثبتت فاعليتها مظهر الحتمية والضرورة في التاريخ ، أصدق وأبلغ من المثل الشهير الذي يضرب بعدد من الكرات التي يقذف بها ويصدم بعضها بعضا . فإن كل كرة من هذه الكرات تسير في طريقها بفعل الضرورة العلية ووفقا للصدف التي تلقتها . غير أن الظرف الخاص باصطدامها بكرة أخرى يحتل مستوى آخر غير نوع القانون العلى الذي يتحكم في حركتها ؛ ويبدو هذا الظرف بالقياس إلى الحركة الأصلية عرضيا على الرغم من أن مسلك الكرة الثانية ضرورى أيضا في حد ذاته من حيث خضوعه لقانون العلية . والطبيعة العرضية لهذا الصدام قد جاءت نتيجة لكونها محصلة لتعارض عدة خطوط عليه ، وهذا هو الحال مع التاريخ . ويمكن لنا أن نلتمس تفسيراً لفن ليوناردو دافنشى ، على سبيل المثال ، في التغيير الطرازى الذى يقودنا من الفن الإيطالى في القرن الخامس عشر إلى عصر النهضة الأعلى ، ذلك من ناحية ، ولكننا ينبغي أن نلتمسه أيضا من ناحية أخرى وعلى نفس المستوى من الأهمية في الواقعة الماثلة في أنه في الوقت الذى كان هذا التغيير آخذا طريقه ، اتفق أن وجد فنان في مثل مرتبه ليوناردو . ولا تخلو أى من هاتين الحقيقتين من ظروفهما الحقيقية الخاصة بهما ،

ومن ثم فيمكن القول على معنى من المعاني بأنهما حتميتان ؛ غير أن اتفاق وقوعهما إنما هو رهن بكثير من المصادفات التي لا تدخل في الحسبان . والنظرية الجبرية في التاريخ ذاتها تذهب إلى التسليم بوجود العوامل العرضية إلى جانب العوامل الحتمية في التاريخ ، ولكنها على خلاف النظرية المقابلة التي تقول بالتطور التلقائي فإنها تعالج نشأة مختلف الخطوط العلية بوصفها « عرضية » أما حركتها التبادلية فحتمية . فان هيجل ، على سبيل المثال ، يسمى العلية التجريبية بأنها مجرد « ضرورة عرضية » خارجية ، على أنه يخصص مدرك الضرورة العقلية العليا ، القوانين التي تظهر في الحركة المتبادلة بين الخطوط العلية المختلفة . إذ كتب يقول : « تسقط بلاطة من السقف ، وتقتل شخصا . فالسقوط هنا عرضي ، فقد يتفق وقوعه أو لا يتفق . وفي مثل حالات الضرورة الخارجية هذه ، نرى النتيجة وحدها هي الواجبة أما الظروف المحيطة فعرضية » (١) .

والأمثلة الدالة على الدور الحاسم الذي تلعبه المصادفة في التاريخ عديدة معروفة فكم هي تافهة في الغالب تلك الظروف التي تقضي بالهزيمة أو النصر في ميدان المعركة ، وكم تبدو العلاقة ممتنعة أو لا صلة لها بالموضوع تلك الأسباب التي تقضي بنجاح مؤامرة اغتيال أو فشلها ، وكم كانت وفاة ماساشيو أو رفائيل أو واتو في سن مبكرة من الحوادث « العشوائية » وإن كانت مع ذلك حتمية مروعة ، وكم كان من « حسن الحظ » إلى أبعد حد أن بلغ كل من ليوناردو وميكل أنجلو وتيسيان سن الشيخوخة والنضج . وفي كل هذه الحالات ، تقف أهمية النتائج على النقيض تماما من الطبيعة العرضية للسبب ، ويبدو أن لا محل إطلاقا للحديث عن منطق التاريخ أو غرضيته . واعتراضات أصحاب النظرية الجبرية على هذا المنهج من التفكير معروفة بطبيعة الحال . فالمعركة أو حادثة الاغتيال على حد قولهم ، لا تعدو كونها عرضا لأزمة ومحاولة لحلها ؛ وعندما يوجد الحل بالفعل يتم تحقيق الهدف من المعركة الخاسرة أو مؤامرة الاغتيال الفاشلة بطريقة أخرى . وتقول مهمة حل المشكلات التي واجهت الفنان الذي مات في سن مبكرة إلى فنان آخر . فلا ينطوي التاريخ على أية إمكانات محبطة . بيد أنه ليس من سبيل إلى البرهنة على

كل ما سبق ، ومن ثم فإن ما يعود في النهاية على العلم من هذه القضية برمتها تافه للغاية . فلا يقدر للمرء قط أن يعرف كم عدد الإمكانيات التي بقيت غير محققة بالنسبة لموقف معين ، أو أن السبب في فشل تلك التي لم تتحقق هو أن الوقت لم يكن قد حان بعد حلها ، أو لمجرد قيام بعض العوائق العرضية . فمن الناس بوسعه القول بمدى ما تكبده العالم من خسارة فيما يتعلق بأفكار رفايل في الفن ، من جراء وفاته المبكرة ؟ والقول بأن الاتجاه الذي اتخذته فنه في بواكيره كان محمدا له سلفا على نحو أو آخر ، لا يعني أنه قد كان محتما عليه أن يواصل السير إلى ما وراء أية نقطة بعينها على الطريق الذي اتخذته أو أن في مقدور أي فنان آخر أن يستأنف السير في ذلك الطريق الذي انقطع بموته .

وكما أن لكل حدث تاريخي عددا لا نهائيا من العوامل ، فانه إمكان بعيد للغاية أن يكون في الطوق تفسير التاريخ تفسيراً عليا دقيقا . ومن ثم فإن الجواب الممكن الوحيد الذي يمكن الرد به عمليا على السؤال الذي يثيره الحدث التاريخي — ولو أن هذا الجواب ينبغي اعتباره على الدوام جوابا أوليا تمهيديا — هو أن نعلن أن طابعه عرضي . ومع ذلك فالطابع العرضي للوقائع التاريخية لا يعني في الوقت ذاته أن أي نوع من الأحداث يخرج عن نطاق العلية التجريبية ، وليس معناه كذلك أنه داخل إطار القوانين العلية « يمكن أن يقع أي شيء وفي أي وقت » . إنما يعني فحسب أن للمنطق الذاتي للتغير التاريخي تأثيرا سلبيا صرفا على تشكيل الأحداث . وبعبارة أخرى ، فانه على الرغم من أن « منطق التاريخ » يستبعد مقدما بعض الإمكانيات ، فان القرارات الإيجابية تستند في تفسيرها إلى حوافز لا علاقة مباشرة لها بذلك المنطق . فلفظة « الحادث العارض » هي في الغالب الأعم تعبير صرف عن الحرج الذي نحس به إزاء عجزنا (حتى ذلك الحين) عن اكتشاف أسباب ظاهرة ما وما يبدو اليوم عرضيا طارئا قد يرى في الغد بوصفه متحدا عليا وواجبا . ولكنه لو قدر يوما ما أن أصبح في الوسع عرض تاريخ الإنسانية جميعه في صورة سلسلة متصلة من الأحداث العلية ، فلن يكون له مع ذلك وجوب الاستنباط المنطقي . فمع كل ما يمكن اكتشافه فيه من وجوب على فانه سيظل مع ذلك ممكنا منطقيا مما يسوغ

التغيير بين «الواجب منطقيا» و «الواجب إمكانيا» . ولن يختلف حال تطبيق مدركات المنطق والوجوب المنطقي على التاريخ عما كان عليه سلفا من حيث عدم صلاحيته . وحتى في مثل هذه الحالة المحددة فإن تلك العبارات التي تقول بالاتجاهات الموضوعية للتطور أو ذاتية الإنجازات الثقافية المختلفة أو أولوية الطراز السائد على العمل الفني المفرد وسائر التقريرات الأخرى حول عنصر «الوجوب» في التاريخ لا يمكن لنا أن نفهمها إلا على أنها تشير فحسب إلى المحصلات والنتائج ؛ أما كيف تقع هذه الأمور فذلك ما يفوت ملاحظتنا . وكما يقول انجلز فأننا لا نرى غير العوامل الفردية في التاريخ ، والإرادات الخاصة التي تتلاحم وتضطدم بعضها مع البعض الآخر كما لو كانت مكولات متواز للقوى ؛ دون أن نرى كيف تخرج المحصلة ، ومن ثم يسهل أن نخرج بانطباع مؤداه أن ثمة قوة عليا فائقة للطبيعة الفردية تعمل عملها . ومن الحقائق المجتمعية أننا نجد في المجتمع الإنساني على الدوام من يرغب في عرقلة إرادة الآخر ، أما ما يسفر عنه ذلك في واقع الحال فأمر لم يردده أحد أو يتنبأ به أحد (١) .

ومن الواضح أننا ، عند النظر في البنايات الاجتماعية للتاريخ بوجه عام ، ولا سيما تلك التي تكشف ، مثل الطرز الفنية ، عن طابع روحي مشترك ، إنما نعرض لنتائج غير معروف منشؤها أو تكوينها كما يتعذر اكتشافها . إنها اتجاهات جماعية تحقق ما لم « يقصد إليه » أحد في واقع الأمر ، بل وتحقق أكثر مما كان من الممكن أن يقصده أحد . فإن لوحات « العشاء الأخير » و « النزاع » و « سقف السيستينا » كانت هي المقصودة وليست « عصر النهضة الأعلى » . ومع ذلك فإن هذا الأخير يمثل ظاهرة يمكن أن يطررها المرء على بساط البحث دون أن يقع في شرك الصوفية أو الواقعية التصورية . ولا تتخذ الاتجاهات الثقافية الجماعية هالة من الغيبية الصوفية إلا إذا رأى المرء فيها غرضية كامنة وإذا ما نظر إليها على أنها تقوم على خدمة أغراض « روح عالمية » ، وتعرب عن منطق العلاقات الاقتصادية ، وتشبع حاجات اللاشعور ، إلى آخره ؛ أو إذا ما وجد المرء في قلباتها إيقاعا واتساقا ، وتكرارا

(١) Engels to Block, September 21, 1890. Cf. Ludwig Feuerbach and the Outcome of Classical German Philosophy, in Selected Works, I, 417 ff.

دائما لصيغة معينة ودورية تشبه في حركتها حركة الموج ، وذلك شأن القائلين بالدورات الثقافية على اختلافهم .

والحديث عن مثل هذا الإيقاع لا يصح بوجه خاص في تاريخ الفن ، ذلك أن أى ميل فى يجيء على نحو ما نتيجة لما وقع فيما سبق ، وذلك من شأنه أن يسفر فى أى زمن عن وضع متفرد فى العملية التاريخية ككل . فان نتائج مرحلة بعينها من التطور تصبح نقطة الانطلاق بالنسبة للمرحلة التالية ، وكل مرحلة من المراحل تفترض ضمنا خبرات وإنجازات المرحلة السابقة ، وبذلك تصبح مغايرة تماما لأية حقبة تكون فيها هذه الخبرات والإنجازات غير معروفة . ففن « الباروك » الذى ينتسب إلى العصر اليونانى الرومانى أو إلى العهد القوطى المتأخر لا يمكن اعتباره مطابقا لفن الباروك الذى ظهر فى القرن السابع عشر أو لدى المذهب الرومانسى ، فالسمات « الباروكية » المبكرة إنما هى عناصر متضمنة فى السمات الباروكية المتأخرة ، وهى تلعب دورها باعتبارها مادة تاريخية خاما خلال الحقب التالية . فان « روبنز » يعد أحد الاقتراضات المتضمنة فى فن ديلاكروا ، ولكن الأخير لا يبدأ تقدمه فحسب من نقطة ما فيها وراء حدود فن روبنز ، بل إنه يفتت مركب روبنز إلى عناصر ، ويستخدم هذه لخدمة أغراضه الخاصة . ومن المتعذر تكرار الطرز الفنية بالصورة التى كانت عليها فى الأصل ؛ ذلك لأنها منذ ظهورها للمرة الأولى لم ينقطع بها قط حبل الحياة كما لم تكف عن ممارسة تأثيرها والقيام بدورها فى مضمار التطور كما لم تكف عن التغير والتبدل خلال هذه العملية . فلم يعد فى مقدور ديلاكروا أن ينظر إلى العالم بمنظار روبنز ، ذلك لأن أسلوب روبنز فى الرؤية لا يمثل غير عامل واحد من العوامل المكونة لوجهة نظره الخاصة إلى العالم ، كما أن أهداف ديلاكروا تمثل مرحلة متقدمة على مقاصد روبنز الفنية . والطريقة المعقولة الوحيدة - وهذا مجرد فرض - التى يمكن بها أن يعاود طراز معين الظهور لن تتحقق إلا إذا وجدت حضارتان مختلفتان دون أن يقوم ثمة اتصال بينهما ؛ ففى نطاق التقاليد الثقافية ذاتها لا محل لغير التطور المتراكم ، ولا وجود قط للتكرار البسيط أو لاستئناف الميول الطرازية .

والأفكار التي تدور حول الدورية والدورات الحضارية تعد من أقدم منتجات الفكر الفلسفي حول التاريخ . فالأساطير التي تدور حول « السنة الكبرى » إنما تضرب في أغوار الماضي السحيق ، كما أن فكرة دورة الأنظمة ، تعود كما هو معروف تماما إلى الإغريق . فترى « فيكو » أديب القرن الثامن عشر يتحدث عن عصور الآلهة والأبطال والرجال ، ونرى جوته يتكلم عن « العصور الروحية » ، وفردريك شليجل عن المراحل المورفولوجية في الأدب اليوناني . ويميز كل من هيجل وماركس بين ثلاث مراحل متواترة من التطور ^(١) ، ويشير غيرهما إلى مرحلتين . وقد احتدم الجدل حول المعادة الدورية للطرز في تاريخ الفن ، قبل ظهور فولفلين بوقت طويل ، والواقع أن الحقيقة الماثلة في وجود ما يسمى بأنواع « الفن الباروك » لم تكن من بين اكتشافات فولفلين أو ريجل بل نبشته ^(٢) . ومع ذلك فقد كان ريجل أول من سارع ، عند ملاحظته للمشابهة مثلا ، بين فن رسم الصور الشخصية إبان العصر الإمبراطوري الروماني ومثيله في القرن السابع عشر ، إلى أن يعزو ذلك إلى « قانون أعلى » يسود هاتين الحقتين ، كما أطلق على هذا النوع من التاريخ العام الذي يجمع شتات هذه الظواهر المنعزلة تماما عبارة « ذروة البحث في تاريخ الفن » ^(٣) . وما فتئ هذا « القانون الأعلى » يداعب خيال مؤرخي الفن منذ ذلك التاريخ . ذلك أنه حينما يبدو أن شيئا يعيد نفسه ، يسارع المرء عن حق إلى البحث عن قاعدة . ولا يمكن الخطأ الذي وقع فيه مؤرخو الفن في النتائج التي توصلوا إليها ، بل في ادعواهم الفلسفية حول طبيعة التاريخ ، ألا وهي الدعوى بأن النظائر التي اكتشفوها تمثل متوازيات حقيقية . أما عن وصفهم لمنهج التحليل المقارن للطرز بأنه « ذروة البحث » ، فلا بد للمرء من القول بأن مثل هذه التحليلات ، تهيئ لنا على أحسن الفروض - بالنظر إلى أنها تحملنا على دقة الملاحظة - مدخلا طيبا إلى تاريخ الفن ؛ بيد أنه عندما يحاول المرء الرد على المشكلات الرئيسية أي المشكلات

(١) E. Rothacker : Logik und Systematik der Geisteswissenschaften راجع (1948), p. 101.

Friedrich Nietzsche : Menschliches, Allzumenschliches, II, 144. (٢)

Riegl : « Kunstgeschichte als Universalgeschichte » (1898), in Gesammelte Aufsätze (1929), p. 7. (٣)

المتعلقة بالتغير في الطرز والأصول الطرازية فسرعان ما يسقط في يده ويغلب على أمره . ويبادر رجلى إلى القول : « وكلما تأكدت النتائج التي تخلص إليها الأبحاث المتخصصة ، قضى على كل شك في النتائج التي ينتهي إليها التاريخ العام » (١) . ولكن الحقيقة أنه كلما تقدمت وارتقت الأبحاث المتخصصة ، أصبحت أقل صلاحية كأساس للبيانات ذات الطابع العام . فكلما زادت معرفتنا بالظروف السائدة والعلاقات الزمنية الفعلية فيما يختص بأي إنتاج فني ، قل ميلنا إلى الحديث عن التوازي بين الطرز . فان ذلك الذي يبدو لنا في فنون العصور المختلفة وكأنه تكرر ومعاودة للمبدأ الطرازى ذاته هو على وجه التحديد العنصر الذي يمكن تجاهله في أية معالجة تاريخية دونما حرج ؛ ذلك أن أبلغ شاهد على التقدم في مضمار البحث التاريخي هو تحقيق التمايز المطرد التحديد والدقة بين الظواهر وبعضها البعض . فالبحث التاريخي في أعلى مراتبه إنما يسعى إلى الكشف عن الروابط التي تقوم بين الأشياء المترامنة ، ولكنه لا يعلق أهمية على المتناظرات بين العصور المختلفة .

وإن المقابلة بين التاريخ والعلم الطبيعي على أساس من القول بأن الأول يندرج تحت العلوم « الفردية » والآخر ينضوى تحت « العلوم العامة » لى تبسيط مخل مخوف بالخطر . وقد يكون صحيحا أن الفرد يلعب دورا أكبر وأضخم في الصورة التي يرسمها المؤرخ للواقع — دون مجرى الأحداث ذاتها برغم ذلك — من ذلك الذي يلعبه من وجهة نظر العلم الطبيعي . ولكن في هذه الصورة ذاتها يبدو كل شيء فريدا متميزا بشكل حاد إن في قابل أو كثير عن أى شيء آخر؛ وإن كانت العلوم الطبيعية تغفل جانبا أكبر من الملامح الفردية للحقيقة يزيد عن الجانب الذي تتجاهله العلوم التاريخية ، فذلك لأن الأولى تهتم أكثر ما تهتم بالعمليات التي من شأنها أن تتكرر غدا أو بعد غد ، دون العمليات التي وقعت بالأمس أو أول أمس . وعلى الرغم من ذلك ، فمنهج البحث التاريخي ليس منهجا فرديا على الإطلاق ؛ فانه يهدف بدوره إلى تقرير الروابط والصلات بين موضوعات بحثه ، بحيث يضم هذه إلى بعضها البعض في علاقة عليا ، وأن يربط بين مختلف الظواهر ويعزوها إلى مدرك مشترك مثل مدرك الطراز أو الاتجاه . وإن التاريخ ليضحى كذلك ، بقدر هائل

من التعقيدات والرتب والدرجات في مادته . أما الاحتفاظ بالفردية المطلقة لكل ظاهرة فلن يسمح بأكثر من الوصف المجرد الذي يؤدي على أحسن الفروض إلى التوضيح بكل نوع من التركيب ، ولكن الواقع أن ما من بحث تنظيمي لا يهدف إلى تقرير بعض الخصائص المشتركة بين كثرة من الأشياء ، حتى لا يقتضي الأمر الرجوع إلى الحالة الفردية في كل مرة يثار فيها سؤال حول المجموعة التي تضمها . فإنا حين نستخلص مدرجات مثل فن « الباروك » فإنا نغض الطرف بالتالي عن عدد لا حصر له من سمات الآثار الفنية التي نشير إليها بهذا المدرك . فإذا ما وجدنا مثل هذا المدرك في متناول أيدينا فإنه لا ييسر علينا فحسب أن نشق طريقنا وسط شعاب الظواهر التاريخية ومناهاتها ، بحيث يصبح كل أثر فني إما نموذجاً على نمط معين وإما صورة معدلة له ، بل إنه يزودنا بمقياس يمكن أن نقارن به بين مختلف الآثار الفنية وأن نحكم على الدلالة التي تمثلها كل منها بالنسبة للتاريخ . ولكن ثمن ذلك كله ينبغي أن نتكبد في صورة اختفاء جزئي للسمات العينية للآثار الفنية ، كما لا يسمح بمثل هذه الخسارة إلا في حدود معينة . وبمجرد أن تفقد هذه الآثار الفنية طابعها التاريخي ، ويؤول أمرها إلى أن تتخذ شاهداً على أحكام جماعية عامة ، فإننا نكون قد انتهكنا قطعاً مثل هذه الحدود ، وهذا هو بوجه خاص حال التركيبات الفنية التاريخية التي تدخل في باب التركيبات التي تنظر إلى كل ما يسمى « بالطرز الباروكية » على أنها نوع واحد من أنواع النشاط الفني .

والفاعل المرئي الوحيد في التاريخ هو الفرد . وفي وسع المرء في واقع الأمر أن يتناول المجتمع على أنه البوتقة الحقيقية للأحداث التاريخية وأن يجعل أهمية هذه الأحداث من الناحية الاجتماعية معياراً لاتصالها بالتاريخ . ومع ذلك فليس في وسع المرء أن يزعم عن حق بأن الطائفة الاجتماعية إنما هي ناقلة للحدث التاريخي ، على المعنى الذي يظهر عليه الكائن البشري القادر على العمل والتفكير والشعور ، كما أنه لا يستطيع أن ينكر أن وظيفتي التفكير والعمل مقصورتان على الفرد وحده . كما لا يحق كذلك للمرء أن يذهب إلى الزعم بأن الفرد في سلوكه وتفكيره ومباشرة لعمله يتصرف على الدوام تلقائياً وبوحى من إرادته . فليس كل ما يحدد سلوك الفرد يدور في المحيط السيكلوجي وحده ، وليس كل ما يتحقق عن طريقه يتحقق نيابة

عنه . فانه يجد نفسه على الدوام فى موقف تاريخى واجتماعى معين ، ويتصرف وفقا لمقتضيات هذا الموقف ، دون أن يدرك ذلك فى الغالب الأعم أو يقصده . والمواقف والمصالح الطبقيّة تمثّلان بنية موضوعيّة تنظيميّة وليس حالة ذهنيّة متغيرة ذاتيا ، فان الفرد يتحدث باسم الجماعة التي ينسب إليها ويعمل من أجلها فهو ناطق بلسانها ولا يعرب عن مصالحه أو مطامحه الشخصية وحدها . والسؤال الحقيقي هو ؛ إلى أى مدى يمكن اعتباره صنيعة جماعته ؟ أى أنه إذا نظرنا إلى سلوك الفرد ، فأى قسط منه قد نرده إلى علل نفسانية فى حين أن من الواجب أن نعزوه إلى علل اجتماعية ، وكم حظ المبادأة الشخصية من الاتجاه المشترك الذي يكشف عنه ؟

فالمصور الثقافيّة الجماعية ، وبخاصة تلك التي تتعلق بالطرز الفنيّة ، لا تعتبر جميعا دون ريب من خلق أفراد معينين . فهي كما يذكر إرنست جول Ernst Gall فى سياق حديثه عن الطراز القوطي ، ليست « من قبيل الاختراعات » ، أو أن إنتاجها تم دفعة واحدة أو وفقا لمخطط مرسوم . ولكن الأصدق فى وصف هذه الحال هو ذلك المثل الذي ضربه إنجلز بمتوازي القوى ؛ فالمصور الثقافيّة إن هي إلا منتجات ثانوية لأفعال واتجاهات كانت موجهة فى الأصل لأهداف مغايرة . ولكن لا بد أنها نشأت عن فكرة أو إلهام أو رؤيا خاصة معينة ، لا يمكن أن تتحقق لغير الفرد ، حتى ولو كان من المتعذر فى الوقت الحاضر إكتشاف منشأها هذا . ومهما بلغ حظ الطراز الفني من الطابع اللاشخصي ومهما لقي من شيوع بوصفه وسيلة للتعبير ومعيارا للقيمة ، فان الخطوة الأولى فى صياغته كانت برغم ذلك فعلا سيكولوجيا بمعنى أن من غير الممكن أن يعزى إلى المجتمع غير شخصي .

فالأنظمة الاجتماعية الراسخة وصور الفكر والطراز ، إنما هي من نتاج التطور الاجتماعي وذلك عن طريقين . فلا يعتبر فحسب كل ما يترتب على ذلك الفعل التلقائي الأول نتيجة للتكيف التجمعي المتبادل بين أهداف الفرد وإنجازاته ، بل إن هذه الخطوة الأولى ذاتها ، على أصالتها وطابعها الشخصي كما لا بد أن تكون ، قد اتخذت فى ضوء المسلمات الاجتماعية . فقد كان الفرد خاضعا لحكم أنماط التفكير المكتسبة اعتياديا وكذلك أنماط السلوك المقبولة بعامة قبل أن يكون فى مستطاعه الإقدام على هذه الخطوة ، أو القيام فى واقع الأمر بأى عمل استقلالى . فانه يتحدث

بلغة المجتمع قبل أن ينشئ لنفسه تراكيب خاصة به ، والحقيقة أن هذه الأخيرة لا تخرج قط عن كونها أحد متغيرات اللغة الأولى . ومع تسليمنا بذلك فإن لغة التخاطب الحارية الحية تنشأ دوماً عن التفاعل بين اللغة التقليدية للجماعة والمبتكرات اللغوية لمختلف الأفراد . وبدون هذه المساهمة الشخصية المتجددة والمتغيرة دوماً ، سوف يستهلك التراث المشترك في النهاية أو يتحول إلى تجمع لا حياة فيه .

وهكذا يتضح لنا أنه لا يمكن الإقرار فحسب بوجود الفرد ؛ ذلك أننا إذا أردنا أن ننظر إليه بالمنظار الصحيح وجب علينا أن نعتبره عن حق مصدراً لضرب من التلقائية لا ينفذ أو يأسن . وعندها ينادى هيجل بأن « الكلي » ينبغي أن يحققه « الجزئي » ، وعندما يعلن إنجلز أن القوى الاجتماعية ينبغي أن تتفاعل وتنمو في محيط نفسي ، فهما يتصوران فرداً تتنازعه الوسوس والخاوف بفعل قوى مجهولة ، ويمثل موضوعاً غير متميز ولا يقبل التغيير على الحملة للعمليات التاريخية . فكما أن « الروح العالمية » عند هيجل تستخدم الفرد على اعتبار أنه مجرد أداة ، فإن تأثير القوى الإنتاجية والنتائج التي يتمخض عنها الصراع بين الطبقات تعتبر وفقاً للنظرية الماركسية مستقلة عن التعليل النفسي والأهداف الشخصية ، على حين أن المواقف المتأزمة لا تنشأ عن العلاقات التي تقوم بين الأفراد بعضهم ببعض ، بل بين « موضوعات اقتصادية » ، مثل العامل وصاحب رأس المال والمشتري والبائع . وعلى ذلك فليس للفرد في ذاته في النهاية من صلة بالموضوع ، سواء لدى ماركس أو هيجل .

ومثل هذا الاعتراض المثالي تارة والمادي تارة أخرى والذي يوجه إلى مذهب الفردية ، ليس من شأنه إلا تزييف طابع التغير التاريخي ، غير أن وجهة النظر المخالفة التي تعالج كل ما يتجاوز الفرد والحالة الجزئية وتنظر إلى أي اتجاه روحي عام أو بنية اجتماعية ثابتة على أنها تجريدات لا معنى لها ، إنما تزييف طابع التغير التاريخي بالمقدار ذاته . أما أن نعكس الدعوى الماركسية فنقرر أن الأيديولوجيات من صنع الإنسان وليس الإنسان من صنع الأيديولوجيات ، فذلك تبسيط للموقف حقيقته ^(١) . فالتناس بيتدعون الأيديولوجيات بالفعل ، ولكن ذلك لا يحدث

Erich Fromm : «Die Entwicklung des Christudogmas», Imaga (1930), (١)

الإلامع وجود بعض التصورات السابقة . ففي معرض إبداع الأيديولوجيات على وجه التحديد تظهر عناصر الفكر الخارجية والفائقة للطبيعة الفردية « والبنين شخصية » (أى الواسلة بروابطها بين الأشخاص) على أوضح وأجلى صورة لها . فالناس لا يبتكرون المذاهب الفكرية بحسب مشيئتهم ؛ فلا تصح تسمية البنيات العقلية التى تنشأ على هذا النحو بالأيديولوجيات ، بل إنها لا تعدو كونها مجرد أوهام أو تصورات شاعرية . فان التناقض الظاهر فى تصور الإنسان على أنه صانع « للأيديولوجيات من ناحية— وهذا موضوع علم النفس— وأنه من ناحية أخرى من صنع الأيديولوجيات — وهذا موضوع علم الاجتماع — ليس من سبيل إلى حله ؛ ولا غرو فهو يعرب عن طبيعة الفرد المزدوجة ، باعتباره فردا وكائنا اجتماعيا فى آن واحد . والنقد الذى قد يوجهه إلى المذاهب لا يتعارض مع كون فكره متبعينا أيديولوجيا ، كما لا يمنع المنشأ الاجتماعى لفكره من أن يرصد نفسه لمناهضة هذا المجتمع الذى أنجبه روحيا أو يحول دون قيام توتر دائم بينه وبين هذا المجتمع . وقد ذهب أحد أتباع ريجل إلى القول— بما لا يتفق تماما— وتعاليم أستاذه — أنه لو كان للمؤرخ القدرة المطلقة على سير أغوار الحقائق ، لكان فى استطاعته أن يرد كل ما يحدث فى الفن إلى عمل فردى من أعمال الخلق والإبداع ^(١) . ومهما بلغ استعدادنا لأن نقدر للدور الخلاق الذى يلعبه الفرد حق قدره ، فاننا لا نملك قبول هذه الصياغة . فاذا ما كان للمرء أن يتحدث عن الأعماق المجهولة البعيدة للتغلغل فلا يبدو أن هناك من سبب لا يدعو أنصار النزعة الجماعية لأن ينادوا بدورهم بأنه لو تغلغل المرء إلى العمق الصحيح ، فلن يجد غير القوى اللاشخصية والفائقة للطبيعة الفردية « والبنين شخصية » . والإحالة من الفردى إلى الاجتماعى يمكن أن تمضى إلى آفاق لا نهائية ؛ مثلما هو الحال مع إحالة ما هو اجتماعى إلى ما هو فردى ، وفى كل من هذين الاتجاهين تبقى هناك بقية نهائية لا يعلم لها من تفسير أو تحليل وذلك من وجهة نظر صاحب الرأى المعارض . ذلك أنه على الرغم من أن النواحي المستحدثة والمتفردة للأثر الفنى تقضى بحتمية المفهوم الفردى وضرورته ، فان الفرد يعتبر على الدوام وإلى حد ما من نتاج البيئة الاجتماعية التى نبت فيها . فالفرد

والمجتمع الذى ينتمى إليه والتلقائية والتواضع والتكوين الفسيولوجى والتأثيرات الخارجية ، والطبيعة والتغذية ، إنما تمثل جميعاً أزواجاً من المتعلقات التى لا تنفصل الواحدة منها عن الأخرى أو ترد إليها . فان نوعاً معيناً من النبات قد ينتج نوعاً معيناً من الثمر ، إذا ما أتاحت له ظروف معينة ، مثل كمية من المطر ومن ضوء الشمس ؛ وفى ظروف مناخية أخرى يختلف نوع الثمر الناتج ، ولكن أى نوع آخر من هذه العائلة النباتية ذاتها لا ينتج ذلك النوع من الثمر فى ظل أى ظرف من الظروف ، ومهما بلغت كمية الأمطار أو ضوء الشمس . فكل نوع من الثمر ينتج عن مجموعتين من الظروف مستقلتين إحداهما عن الأخرى تمام الاستقلال ، وهما التكوين الباطنى والتنبية الخارجى . والتصنيف البيولوجى للنبات فى حد ذاته ليفسر طابع الثمرة بقدر ما تفسره البيئة التى ينمو فيها . وعلى هذا القياس ، فلا تكفى فردية الفنان وموهبته الخاصة وحدهما ، أو تكفى الأنظمة الاجتماعية الراضخة وتقاليد بيئته الاجتماعية فى حد ذاتها للإدلاء بتفسير شاف للطبيعة النوعية للأثر الفنى . فليس كل شئ ممكناً فى جميع الأوقات ، كما أن ما هو ممكن لا يستطيع تحقيقه أى إنسان أياً كان ، فان الحاجة تدعو إلى النوع الصحيح من الموهبة فى الوقت الصحيح والمكان الصحيح .

ومع ذلك فان فى هذه المعالجة تبسيطاً لحقيقة الموقف . فان الفرد والمجتمع والحياة الباطنية والبيئة والأصالة والتقليد تتداخل وقت مولد الأثر الفنى على نحو أشد تشعباً وتعقيداً مما يوحى به الحديث عن ازدواج أو ثنائية الظروف المحيطة . فالمسألة لا تتعلق فى واقع الأمر بمدى ما لهذا العامل أو ذاك من العوامل السالفة الذكر من أثر على عملية الخلق والإبداع أو بالعامل الذى كانت له الغلبة والسيادة ، أو بما إذا كانت العلاقة التى تربط بين هذه العوامل وبعضها البعض تتميز بالثبات أو التآرجح . ذلك أن المدرك برمته الذى يقول بوجود مجتمع قائم بذاته وبوجود فرد مستقل يتمتع بحرية الارتباط بهذا المجتمع دون قيد أو شرط لهو مدرك زائف مضلل . فلا سبيل أمامنا للنظر إلى القوى الشخصية وتلك الفاتكة للطبيعة الشخصية كل بمعزل عن الآخر ، ولا مندوحة عن النظر إلى الفرد والمجتمع فى إطار العلاقة

المتبادلة بينهما . فحيث لا يوجد هناك مجتمع لا يوجد أفراد ، سواء على المعنى المنطقي أو النفساني أو التاريخي . فلا تنبثق ثمة شخصية خلاقة متفردة في شعورها وتفكيرها وسلوكها وإنتاجها إلا عن طريق التفاعل ، فهي تجسد الجواب على سؤال أو الرد على تحدا . فلا يتشكل الفنان قط إلا وهو في معرض صراعه مع المهمة التي أنيطت به والتي أخذ على عاتقه حلها . وتحقق شخصيته شيئاً فشيئاً وخطوة بعد خطوة وهو بسبيل إيجاد حلول لهذه المهمة ، فلم تكن شخصيته هناك من قبل ولا يمكن أن تتجلى صورتها إلا من حيث علاقتها بموقف معين نجم عن تلك المهمة العينية الملموسة . فلولم توجد تربة إيطاليا وعالم عصر النهضة ولولم توجد فلورنسا وروما ، أو البلاط البابوي ومتطلباته ولولم يوجد بروجينو في دور المدرس وميكل أنجلو في دور المنافس لما وجد رفايل ، كان من المقدر أن يوجد بن لحيوفاني ساتي ولكنه ما كان يقدر له أن يكون ذلك الرجل الذي نعرفه بأنه مبدع لوحات « ستاتري » الحصية أو خالق « الأرازي » . ولا ريب في أن في الإمكان أن نضيف إلى ذلك أنه لولم يوجد رفايل لما بدا عصر النهضة بالصورة التي نعرفها عن عصر النهضة ، ولما بدت روما في صورة روما كما نعرفها . وليس الأمر أن رفايل قد عمل بوحى من عصر النهضة واكتسحه تيارها الذي مهد له فنانو فلورنسا وأمبريا في القرن الخامس عشر ، والذي كان بسبيل التحقق بالنظر إلى الموارد المادية الروحية التي كانت لكل من فلورنسا وروما ، وليس الأمر أيضاً أن عبقرية رفايل هي التي خلقت تلقائياً عصر النهضة الأعلى أو أنها اشتركت مع جيل من ذوى المواهب الفذة في خلقه . فالواقع أن عصر النهضة وفردية رفايل الفنية قد ظهرا إلى الوجود في وقت واحد وفي تلازم واتصال . ولا يقتصر الأمر على أن ما قام به رفايل وليوناردو وميكل أنجلو من أعمال قد جاء نتيجة بعض المهام المعينة ، بل إن هذه المهام ذاتها لم تأخذ شكلاً محدداً قاطعاً إلا مع ظهور الحلول الممكنة لها .

ولكنه إذا كان من الواجب تحليل الفردية ككل إلى سلسلة من الأسئلة والإجابات والتحديات والاستجابات والإمكانات التي تكشف عن نفسها في صور مختلفة

وتستغل بطرق متباينة، فإن كل سمة خاصة من السمات التي يتميز بها أى ميل روحى معين وكلى جزء مكون للموهبة التي يتمتع بها أى فنان، ينبغى النظر إليها على أنها من نتائج عملية تشكيل دياكتيكية قابلة للتحليل إلى عناصر متصارعة . ولا يقتصر الأمر على أن الشخصية فى مجموعها تتشكل عن طريق اتصالها المباشر واحتكاكها المستمر ببيئتها ، بل إن كل مظهر لهذه الشخصية يتحدد بطريقة مزدوجة ، أى فردياً واجتماعياً . فإن كل كائن بشرى يبدأ حياته ببضعة حوافز أولية بدائية للغاية ، أما عن أهدافه وغاياته التي يمكن تقسيمها نوعياً بشكل أقوى أو قدراته المحددة الخاصة أو الواجبات التي يضعها لنفسه أو يقبلها أو الطريق الذي يتبعه فى التصدى لها ، فإن هذه جميعاً تأتي نتيجة للصراع الذي ينشأ بينه وبين العالم ، والذي يتجدد يوماً بعد يوم . ويستحيل ابن الحوافز « إنساناً » عندما يصبح كائناً اجتماعياً ؛ غير أن ميلاده الأدبى على يد المجتمع لا يحول بينه وبين الدخول معه فى علاقة جدلية قوامها المشاجرات والمصالحات .

ودور الفردية فى الفن إنما يعتبر ظاهرة معقدة البنية ، كما أنه يتخذ ، شأنه فى ذلك شأن معظم مظاهر الإبداع الفنى ، أشكالاً تاريخية مختلفة ، ومن ثم فهو ليس بمشكلة تقبل حلاً واحداً قاطعاً لا لبس فيه . وكما أنه يتعذر فى الفن الإدلاء بقضايا عامة فيما يتعلق بالعلاقات بين الشكل والمضمون والأصول الفنية والتعبير ، والتقليد والأصالة ، فلا يمكن أن نقطع بشئ فيما يتعلق بالفرد والمجتمع بوجه عام ، دون النظر إلى الظروف التاريخية الخاصة بهما . فأننا نجد أن دور الفرد باعتباره قوة خلاقية ومصدراً للتغيرات الطرازية يتبدل دائماً على مر التاريخ ، فقد يكون هائلاً وقد يكون هيناً تافهاً . وقد أخذ هذا الدور يستفحل منذ عصر النهضة ، كما أنه بلغ بحلول العهد الرومانسى حدوداً لم تكن لتدخل فى الحسبان من قبل . وعلى ذلك فلا بد لأى امرئ يعرض لدراسة هذه المسألة فى ضوء المرحلة الأخيرة من التطور أن يصل إلى نتائج مغايرة لتلك التي قد تستخلص من دراسة آثار الشرق القديم بل وآثار العصور الوسطى . وإن مذهب الفردية المتطرفة إنما هو ظاهرة اجتماعية ، غير أن الفردية تلعب دوراً كبيراً فى مضمار الإبداع الفنى حتى ولو كان هناك نبذ تام للمطامح الشخصية . فالفردية ليست بمستغربة حتى بالنسبة للعصور التي ينعدم فيها تماماً تصور مذهب الفردية .

وعلى الرغم من أن العوامل الفردية والاجتماعية تتمثل على الدوام في مجرى التاريخ ، فاننا نلاحظ في الفكر التاريخي والكتابة التاريخية تحولاً وتقليباً دائماً للميول فيما بين مذهب الفردية والنظرية الجبرية والعكس بالعكس ، على أن ذلك يحدث أيضاً في الغالب الأعم بصورة تناقض الاتجاه السائد للأحداث . مثال ذلك ، أنه منذ نهاية القرن التاسع عشر ، وعلى الرغم من المزاج الفردى الذى طغى على الفترة اللاحقة على العصر الرومانسى برمتها فقد سارت مذاهب الكتابة التاريخية وفلسفة التاريخ في طريق يجافى أكثر فأكثر النمط الفكرى السائد في العالم والذى كان يتركز حول الفرد . وليست فكرة « تاريخ الفن بلا أسماء » سوى عرض واحد من بين كثير من الأغراض الدالة على مثل هذا التحول ، ولقد كان لفولفيلين الحلفاء والمشايعون في كل مجالات البحث التاريخي . ولا غرو فان برنهارت برنسون Bernhard Berenson الذى كان يتابع فحسب اهتماماته وأهدافه العلمية الخاصة ثبت أنه من فريق فولفيلين . وشاهد ذلك أن المنهج الذى سار عليه في مصادرتة استناداً إلى اعتبارات طرازية خالصة ، على شخصيات فنية فضلاً عن مبادرتة إلى تكوين طائفة جديدة منها — مثال ذلك أنه نسب مجموعة كاملة من الآثار الفنية التى كانت تعزى من قبل إلى بوتيتشيلي وجيرلانداجو وفيليبو أوفيليينولبي ، إلى فنان خرافى جديد هو « أميكودى ساندرو » ^(١) . إنما يدل على أنه إن لم يكن قد سلم « بتاريخ الفن بلا أسماء » فقد سلم على أقل تقدير بوجود « فنانين بلا سير » . ولكن أخطر من ذلك وأهم بالنسبة لذلك التغير الذى طرأ على فن كتابة التاريخ هو تلك النظرية التى نادى بها بنيديتو كروتشه والتى استوحاها من اكتشافات برنسون الخاصة بعلم المناهج . فان كروتشه يميز تمييزاً أساسياً بين الشخصية الجمالية « والشخصية التاريخية » للفنان ، ويزعم أن اهتمام الناقد الفنى والمؤرخ الفنى إنما ينصب على الشخصية الأولى فحسب . إذ كتب يقول : « والحقيقة أنه في بعض الحالات القصوى ، قد تنقسم الشخصية الفنية الواحدة إلى عدة أفراد تاريخيين ، وقد تتعاقب شخصية فنية أو أكثر أويتناوب بعضها مع بعض داخل الفرد الواحد » ^(٢)

Bernhard Berenson : The Study and Criticism of Italian Art (1901), (١) pp. 46 ff.

Benedetto Croce : «Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bilden Kunst», Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, IV (XVIII) 1926, p. 21 (٢)

ومن الواضح أن هذه « الشخصية الجمالية » التي يقول بها كروتشه ليست سوى تأويل محض لا يعدو كونه « موضوعاً » ألف فيه بين مجموعة معينة من الآثار الفنية ، بطريقة تشبه من قريب أو بعيد طريقة المحمول عليه الاشخصى فى المنطق . وما أيسر على المرء أن ينشئ ، على النهج ذاته ، محمولا عليه يتفق « والصور المرئية » التي يقول بها فولفيلين دون أن يمس على أى نحو مبدأه القائل باغفال الأسماء .

ويمكن القول على المعنى الذى قصده نيتشه بعبارته الماثورة حول ما يحس به الفلاسفة من « غيظ وحقد » تجاه كل ما هو حسى ، أن جيل فولفيلين كان فى المقام الأول جيلا من « الفلاسفة » . وعلى أية حال فإن مناهضته لمذاهب الفردية ليتفق اتفاقاً أساسياً مع تلك « المثل العليا للزهد » التي يبدي لها الفلاسفة فى نظر نيتشه « ميلا ووداً » شديدين . وإن تسلط فكرة القوى الاشخصية والفائقة للطبيعة الفردية على عقول أبناء ذلك الجيل على هذا النحو الواضح الحلى ليحدونا على التساؤل ، على المعنى الذى قصد إليه نيتشه ، قائلين : ما الذى يدعوا المرء إلى أن يكون فى حاجة إلى مثل عليا تناهض مذهب الفردية ؟ وما وجه الحاجة لكل هذا الجهاز الضخم من الموضوعية بأى ثمن والقيم المطلقة والصدق غير المشروط ثم أسطورة الإنسان اللا زمنى ، والخير والجمال اللا زمنيين والقوانين التي لا مشرع لها والفن الذى يقوم بغير فنانين ، وتاريخ الفن بلا أسماء أو بلا تلقائية شخصية ؟ لقد وجد الجواب منذ زمن طويل مضى واتخذ صوراً متعددة . فما يقال لنا إننا فى حاجة إلى ذلك كله لأن الإنسان يعاني من القلق حول ذاته والخوف من المسئولية التي تصاحب الحرية وحق تقرير المصير . وقد قال كانت : « وإنه لمن دواعي الارتياح تماماً ألا يصل المرء إلى سن البلوغ ^(١) . أما القول بأن « التشوف إلى الموضوعية » إنما هو حالة ذهنية ينتقص فيها الإنسان من قدره حتى يهبط إلى حالة العبد الرقيق ، فهو فى الحق من تقاريرات هيجل ، الذى يمكن أن نعتبره ، إن شئنا أن نختاره دون غيره ، متحدثاً باسم « الجماعة الفلسفية » ^(٢) . فالإنسان إذ ينبذ حقه فى أن يكون واضع شريعته ، يؤمن بالقوانين السرمدية الفائقة للطبيعة البشرية

Immanuel Kant : Was heisst Aufklärung ?

(١)

Hegel : Philosophie des Rechts, 141, Appendix.

(٢)

والمنزلة من السماء ، لأنه يلذ له أن يتوهم أنه إنما يجد هذه هناك في حالة لا تقبل فيها التغيير أو التبديل ، ويود كذلك أن يشارك في حرمة تلك الرؤيا التي لا يقف منها غير موقف مكتشفها ، ومبلغها إلى غيره من الناس . وإن ذلك التأثير المهدئ الذي قد نستمدّه من الأفكار ذات الصديق العام والسرمدية والوجوب إنما يصدر عن إحساس بأمن أعظم . ذلك أنه من دواعي الرضا والارتياح أن نفترض أن هناك وسط كل مظاهر الفوضى في هذه الحياة ووسط كل تقلباتها ومخاطرها المتصلة ، ما يمكن أن يركن إليه المرء ويعتمد عليه . وإنه لما يؤنس المرء بهذه الحياة إيمانه بأنه برغم كل ضعفه وانكساره ، له نصيب مقسوم في بعض القيم السامية العليا ، وإذا يصبح المرء خادماً ومالكاً لهذه القيم فإنه يعترف اعترافاً مباشراً بسلطانها . بيد أن أعظم ما يشد من أزره ويقوى من عزيمته ، ذلك الوهم القائل بأن هناك في أعماق المرء ، إذا ما أحسن فحسب الاستماع والإنصات ، قوة علوية تتكلم ، وتتكلم في صراحة ووضوح .

ولا يظهر الاختيار واضحاً تمام الوضوح بين الأخذ بالحرية الفردية والأخذ بالضرورة الفائقة للطبيعة الفردية ، إذ نراه مختلطاً في الغالب بانفعالات متناقضة ، ومن ثم يظهر التذبذب بين الطرفين . وبالنظر إلى وقتنا الحاضر ، فلعلنا لا نلاحظ أن هناك من ظواهر حضارتنا الزاهنة ما يكشف عن متناقضاته الاجتماعية — وبخاصة ذلك التناقض البادى في الاحتفاظ ببنية طبقية تسلطية في عصر ينادى بالتحيرية — واضحة ووضوح ما تكشف عنه الآراء الشائعة حول السلطة من جهة وحدود الشخصية الفردية من جهة أخرى . فهناك من ناحية مذهب فلسفى ينادى بالحكم المطلق وينكر على الفرد أية قيمة مستقلة أو أى تأثير ثابت دائم ، ويرى فيه مصدراً لكل النقاوض وأصلاً لكل الهذات ، بيد أنه قد ذاعت من ناحية أخرى فلسفة يقال لها «فلسفة الحياة». وهذه تميل بلورها إلى الإعلاء من شأن الطاقة والتلقائية الفردية ، إعلاء لا حدود له بل يبلغ مبلغ المغالاة والشطط . وما لاشك فيه أن هذين الموترين الأيديولوجيين المتعارضين ترد أصولهما إلى عداوات المنافسة الحرة وما يشيع فيها من أحقاد وضعائن . غير أنه مما يحطم هذا الشعور بالرضا الذى يصاحب الإيمان بالقيم المطلقة اللازمية والفائقة للطبيعة الإنسانية ، إحساس ممض موجه بأن ذلك الفرد

القائى الزائل غير المعصوم من الخطأ والمخدوع دوما الذى هو الإنسان ، من المحال أن يكون شيئا ثابتا أو مؤكداً ، ومن المحال أن يكون له أى معنى أو جوهر . وفى ضوء هذا الشعور بالدونية والعدمية اللذين أشربا للناس ، نرى أن أصوات الاحتجاج التى تأخذ فى الارتفاع استنكارا للتحقير من الفردية والانتقاص منها إن هى إلا ترجمة أيديولوجية لذلك الاستعداد للعمل ، وهو استعداد تحذوهم إليه تفاهتهم الاقتصادية والاجتماعية . والفردية من حيث هى تعبير عن مثل هذا الاحتجاج ، كانت دون أدنى ريب نتاجا لعصر الاستنارة ؛ أما فى العصور اللاحقة فقد تعقد الموقف الروحى ، وذلك من جراء حيدة المذهب الاشتراكى عن أصوله فى عصر الاستنارة ووضع فلسفة للتاريخ مناهضة للنظرية الفردية ، على حين نسج خصومه أسطورة حول الفردية ليمجدوا بها « الرجل العظيم » . ومع كل ، فانه طالما ظل هذان الموقفان على وضوحهما وطالما ظل هذان المعسكران منقسمين انقسام لا لبس فيه ، فان ذلك يتيح لنا أن نعرف مواضع أقدامنا ؛ فكلاهما عرض لداء واحد وهو إحساس الفرد بالاغتراب فى مجتمعه وكلاهما يسعى إلى علاج هذا الإحساس بالصورة التى تلائم مصالحه وأهدافه ، فيلجأ فريق فى ذلك إلى تأكيد قيمة السلطة ويلجأ الآخر إلى إذابة الفروق . وإن الموقف لا يضطرب كما لا يختلط الأمر على عقول الناس إلا إذ وقع ثمة تردد وتأرجح بين وجهتى النظر وتعذر عليهم أن يقطعوا برأى فيما إذا كان لهم أن يقفوا إلى جانب الفرد أو لا يقفوا إلى جانبه . وليس أصدق فى تصوير هذه الحالة الذهنية من الأدب شبه التاريخى الذى يكتب لجمهور قليل الحظ من التعليم ومن الحماس السياسى أيضا ، ومثل هذا الأدب إنما يحوم فى تردد وجهل حول تمجيد الضرورة التاريخية أو الحرية الفردية كما يتأرجح بين التهويل المسرحى « للمصير التاريخى » وبين أسطورة « الرجل الجبار » الذى يتحدى « القوانين الحديدية » للتاريخ والذى يعد رائدا وزعيما بطبعه . وفى مثل هذه الظروف لا بد أن تبدو أية محاولة للتوفيق ، مظنة ريب وشكوك ؛ بيد أنه ما زالت أمامنا هذه المهمة باعتبارها المهمة الوحيدة التى تستأهل جهدنا ، وتمثل فى الحاجة إلى التمييز على وجه الدقة بين الدورين التاريخيين للفرد وما فوق الفرد، وفى أن نقدر

لهما حق قدرهما دون أن نزلق إلى أية مفاهيم صوفية تتعلق بأى منهما أو بكليهما
معاً كما يحدث فى الغالب الأعم .

٥ - الطراز وتغيراته :

ليس هناك من ميدان للنشاط الروحى يلعب فيه الفرد ، بأهدافه وقدراته
الخاصة ، دوراً فى مثل أهمية وخطر الدور الذى يلعبه فى ميدان الفن . كما أنه ليس
ثمة ميدان آخر يتوافر لنا فيه مثلما يتوافر لنا فى هذا الميدان من وسائل ومناهج
ناجعة لتتبع الاتجاهات العامة ووصف عوامل التطور الجماعية . وقد كان لاتفاق
بقاء العدد العديده من الآثار الفنية المراثية غفلا من أسماء مبدعيها أو مما يستدل به
على تاريخها أن عمد المؤرخون منذ زمن مبكر نسبياً إلى البحث عن شواهد تدل على
موضع هذه الآثار من سلم التطور ، وإلى اتخاذ ذلك أساساً لالتماس بعض الدلائل
التي تشير إلى أصلها . وعلى ذلك فإن فكرة الطراز ، فيما يتعلق بالفنون البصرية ،
كانت أسبق من غيرها من الأفكار من حيث سرعتها ونسقية صياغتها ، ولم يلبث
تاريخ الفن بمجرد أن استحوذ على هذه الفكرة ، أن أصبح على نحو ما مثلاً تحتذيهِ
جميع الأبحاث التي تجرى فى ميدان التاريخ الثقافى . ولقد كان الأدباء والكتاب
فى حديثهم عن « طرز الفكر » و « طرز التنظيم الاقتصادى » وتصويرهم لها كما
لو كانت تيارات تطفو على السطح وتكتسح أمامها كل ما يعترض سبيلها حتى
المعاندین المستقلين برأيهم ، إنما يستخدمون عن غير وعى غالباً ، أسلوباً فى التفكير
نشأ فى الأصل فى محيط تاريخ الفن وامتد تدريجياً إلى غيره من الميادين .

ومدرك « الطراز » حيوى جوهري بالنسبة لتاريخ الفن فبغير هذا المدرك ،
لن يكون لدينا على أحسن الفروض سوى تاريخ للفنانين ، بمعنى سرد لسير مختلف
الفنانين المعاصرين أو المتعاقبين . بالإضافة إلى دليل يصور أعمالهم سواء التي
تأكدت نسبتها إليهم أو التي ما زالت موضع شك . ولن يكون بوسعنا وضع تاريخ
للاتجاهات المشتركة والصور المقبولة بوجه عام والتي تربط بين أعمال عصر من
العصور أو أمة من الأمم أو إقليم من الأقاليم والتي تجعل فى مكنتنا أن نتحدث
عن الفن كما لو كان يعرب عن حركة بعينها أو يكشف عن نماء وتطور . ثم إن

الطراز إنما يعتبر أولاً وقبل كل شيء ، المدرك الأساسي لتاريخ الفن ، ذلك لأنه يتعذر صياغة مشكلة هذا التاريخ الأساسية في غير إطار هذا المدرك . كما أن مدرك الطراز يصدر عن هذه المفارقة الماثلة في أن جهود عدة فنانين يعملون بمعزل بعضهم عن بعض ودون تكافل أو اعتماد في الغالب الأعم ، وجد أنها تكشف عن اتجاه مشترك وأن أهدافهم ومرايهم الفردية قد خضعت دون وعي منهم لاتجاه يفوق الحدود الشخصية والفردية ، فضلاً عن أن الفنان — وإن كان ذلك من متناقضات تاريخ الفن التي تبدو ظاهرياً مستعصية الحل — باطلاقه العنان — لدوافعه الشخصية ، يأتي بشيء يتجاوز حدود قصده بالفعل . فالطراز هو الوحدة المثالية للكل الذي يتألف من حشد من العناصر العينية المتباينة . ولكن أبلغ دليل على أن فكرة الطراز وفكرة تاريخ الفن متساويتان في الرتبة والدرجة يكمن في الحقيقة الماثلة في أن معايير الماهية الطرازية ومعايير ما هو ذو صلة بتاريخ الفن إنما هي معايير متماثلة . فإذا استطعنا أن نجيب عن السؤال المتعلق بماهية ما يضافى على نمط معين من الإنتاج الفني شرف اعتباره « طرازاً » فانا نجيب بذلك عن سؤال آخر ، وهو السؤال المتعلق بنوع الحقائق المتصلة بميدان الفن والتي يمكن اعتبارها موضوعات لتاريخ الفن . فالعبرى الذى يترك شأنه تماماً ، والذي لا يدين بالفضل لأحد من الناس غير نفسه ، أو تلك الآثار الفنية التي تمثل عوالم صغرى منعزلة تمام الانعزال ، كما صورها علم الجمال الأكاديمي بفكرته اللاتاريخية عن القيم الأزلية العامة ، فهذه — إن كان لها وجود في واقع الأمر — لن تكشف عن أية خصائص طرازية أو تؤلف موضوعات لتاريخ الفن . فما ليس زمنياً لابد أن يكون غير طرازى .

والمعيار الأولى الدال على وجود طراز من الطرز يمكن في قيام اتفاق فيما يتعلق بعدد من الخصائص الفنية الهامة فيما بين آثار منطقة أو حقبة ثقافية محدودة . وينطبق شرط الاتفاق أيضاً على تلك الحالات التي نجد فيها عدداً من الميول التكاملية المتنافسة المتجاورة بعضها مع بعض . والمعيار الثانى يقوم على درجة معينة من الانتشار الواسع النطاق نوعاً للخصائص المشتركة ، وهو مبدأ كمى يتفق ومبدأ «التأثير» عند إدوارد ماير . ومع ذلك فهناك بعض الاتجاهات الفنية التي لا يظهر أثرها الكبير إلا في فترة لاحقة ، ومن ثم فإنها تكتسب مكانة في التاريخ لم تكن لها في الأصل .

وبالإضافة إلى ذلك فمن المعهود استنباط معيار جمالى للطراز على أساس من التطبيق الواضح البات للغة صورية مشتركة ، كما يبدو عند استخدام الوسائل المتوافرة بحذق ومهارة فى الأداء ترقى إلى مستوى الممارسة الغريزية القطرية . ونعنى بهذا ذلك الإحساس بالمستوى المقبول للعمل الذى يسترشد به الفنان وقت ما تزايله قدراته الخاصة على الابتكار أو الحكم السليم . ولكن تاريخ الفن بنظره التجريبية لا يمكنه اعتبار معيار من هذا القبيل ، أقرب إلى أن يكون دعامة يتوكأ عليها الفنان منه إلى كونه معياراً يعتنقه ويستصوبه ، إلا على أنه بقية من تواضع أو تقليد نشأ دون ريب عما أسهم به الأفراد فى عملية تحقيق القبول العام .

وإن اختلاف الرأى الذى يحوط فكرة الطراز من حيث خصائصها وما يترتب على ذلك الاختلاف من مصاعب تكتنف محاولة وضع نظرية لتاريخ الفن ، إنما يرد أساساً إلى الحقيقة الماثلة فى أن الطراز ينبغى النظر إليه على أنه شئ عام ، مقطوع الصلة بالفنان الفرد أو الأثر الفنى المفرد ، على حين أنه لا يجوز اعتباره رغم ذلك فكرة « عليا » أو نموذجاً أو مثالا أو معياراً للقيمة أو قاعدة سواء على المعنى الأفلاطونى أو الهيجلى . والطراز ليس بمدرك نشوئى أو غائى ، فهو لا يوضع أمام الفنان ، كما لا يسلم به الفنان هدفاً وغاية يسعى إليها . وهو ليس مدركاً دالا على النوع تندرج تحته ظواهر مفردة ، كما أنه ليس أيضاً مقولة منطقية يمكن أن تشتق منها مدركات أخرى . ولكنه على الأرجح مدرك دينامى عقلى ذو مضمون متغير دوماً مما يحدونا إلى القول بأنه يتخذ معنى جديداً مع كل عمل جديد . ولكنه لا يعنى بحال ، كما سبق أن ذكرنا روحاً عالمية محققة لذاتها وكاشفة عن نفسها فى اطراد كتلك التى قال بها هيجل . ولا يمت هذا المدرك بصلة لغرضية تتعلق بمخطط على أو باشتراك الأفراد وإسهامهم فى حقيقة خارقة للطبيعة . فالطراز ليس إلا ناتجاً لكثير من الإنجازات الشعورية الغرضية ، ولا يمكن القول عنه فى ذاته إنه أنشئ شعورياً وعمداً ، فهو لا يشكل جزءاً من الشعور لدى أى من الأشخاص الذين يمثل إنتاجهم موضوعات وجوده .

وإن هذه الطبيعة الثنائية للطراز ، من حيث إنه يرتبط حقيقة بموجه محدد ، ومع ذلك فهو موجه لا يدركه بالضرورة الأشخاص المتأثرون به أو يتبعونه ، قد حدث

بالمؤرخين الجانحين إلى المثالية إلى النظر إلى هذا المدرك على أنه المفتاح الحقيقى لفهم الفن ، على حين أن الوضعيين منهم قد أنكروا عليه كل ضرب من ضروب الحقيقة الواقعية أو أنه ذو صلة بالأمر منادين بأن الطرز الفنية ، شأنها فى ذلك شأن سائر الكليات التاريخية ، ليست إلا تجريدات بحث . وقد عجزت كل من هاتين المدرستين الفكريتين عن أن تقدر تقديرأ صحيحاً الطابع الحقيقى لنيات مثل النظام الرأسالى أو عصر الاستنارة أو عصر النهضة ، أو قواعد المنظور فى التصوير أو صورة التراجيديا القديمة ، ذلك أن أيا منهما لم يأخذ فى اعتباره تماماً الطابع اللاجوهري لهذه البنيات من ناحية ، وما لها من نوعية خاصة من حيث المغزى ودرجة الاستقلال من ناحية أخرى . فلكى نقدرها تقديرأ صحيحاً ، ينبغى لنا أن ندرك أن هذه البنيات ليست عينية من جانب كما أنها لا تحمل صفة التكوينات من جانب آخر . والوضعية إنما تتجاهل الحقيقة الماثلة فى أن نمطاً خاصاً ملائماً — وإن كان عرضة للتقلب والتغير — من المعقولة يعمل عمله فى كل ميدان من ميادين الثقافة ، أما المثالية فقد عجزت عن أن تدرك أن المبادئ التكوينية التى تكمن وراء مثل هذه الوحدات التاريخية ليست هى القوى المحركة للتاريخ ، بل إنها صيغ تستمد تأثيرها من الأساس الثقافى ذى الطابع التنظيمى التقليدى فى جوهريه . أما البنيات التاريخية مثل التقليد والتواضع ومستوى الصناعة والتأثيرات الفنية السائدة وقواعد الذوق الحاربية أو موضوعات الساعة ، فإنها ترسم الأهداف والقيود الموضوعية والعقلية والفائقة للطبيعة الفردية ، لتلك التلقائية اللاعقلية التى يتسم بها النشاط السيكلوجى ، وتتعاون مع هذه الأخيرة فى إنتاج ما نسميه « بالطراز » .

والطراز ليس بنية يمكن استنباطها من كفيات الأعمال التى « تحمله » ، سواء بالإضافة أو الحذف . فطراز عصر النهضة يزيد ويقل فى آن واحد عما أعربت عنه بالفعل أعمال فنانى عصر النهضة . وهو أشبه ما يكون باللحن الموسيقى الذى لا نعرف منه غير بعض متغيراته . أما اللحن ذاته ، إذا ما حاولنا تركيبه من جديد ، فلن يكون حاصل هذه المتغيرات ، كما لن يكون بمثابة نخبه من الأجزاء التى تتضمنها هذه المتغيرات كما لن يكون كذلك خلاصة مجردة لكل السمات المتطابقة الموجودة فى هذه المتغيرات . فمحال أن يضم الإجمالى ما يزيد على المجموع الكلى الذى اشتق منه ، كما أن الخلاصة تتضمن على الدوام ما يقل عن هذا المجموع . ومن ناحية

أخرى فإن اللحن الموسيقى قد لا يكاد يتضمن أى عنصر حقيقى مفرد من أى من متغيراته ، ومع ذلك فقد يكشف عن الفكرة الموسيقية الخاصة فى وضوح لا يتأتى لأى من هذه المتغيرات . وإن كان من المستطاع فى واقع الأمر ، إعادة بناء عدة ألحان من سلسلة معينة من المتغيرات ، فإن ذلك لا يغير من الحقيقة الماثلة فى أن لكل مجموعة بنيتها الموسيقية الخاصة . فالبنية قائمة هناك سواء أفلحنا أولم نفلح فى صياغتها . ولا يعدو أمر هذه المتغيرات ، بل لا يزيد خطب تلك المحاولات أيضاً التى تبذل فى سبيل صياغة اللحن ذاته — ووفقاً للتشبيه الذى أوردناه تنطبق هذه على التعريفات المختلفة لطراز عصر النهضة — عن أنها إنما تحوم حول بنية معينة دون أن تدركها إدراكاً تاماً أو نهائياً .

ولقد كان علماء النفس من أتباع مذهب الجشطت ، كما هو معروف تماماً ، أول من لاحظ ووصف ظاهرة البنية أو الصيغة التى تظل ثابتة فى حين يعترى التغير كل مكوناتها العينية دون استثناء . والنتائج التى توصل إليها هؤلاء تصلح فى مجموعها للتطبيق عند تحليل مدرك الطراز ، وهو مدرك كما يبدو واضحاً يختص بنوع من « الجشطت » أى الصيغة أو الشكل . وكما أشار علماء النفس الجشطت ، الذين نقلنا عنهم المثل الموسيقى الذى استشهدنا به ، فأننا حقيقون بأن نتعرف على أى لحن شائع حتى ولو عزف على سلم لم يسبق لنا أن سمعناه معزوفاً عليه من قبل . والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن حينئذ هو : ما الذى يعيننا على التعرف عليه وقد تغيرت كل نغماته تغيراً تاماً ؟ فكل شيء يمكننا ، بتعبير دقيق ، أن نستمع إليه قد تغير ، ومع ذلك فإن اللحن الذى لا يتألف بطبيعة الحال من أى شيء مسموع غير النغمات ، ظل على ما هو عليه . فأننا ندركه فى صورة تركيب أو « بنية » أو تسلسل لفواصل تعرب عن النغمات فى واقع الأمر ، ولكنه لا يكمن فى هذه النغمات . ولا يقل حظ هذه البنية من الواقعية عن حظ النغمات الصوتية الفعلية ؛ على الرغم من أننا لا نحس بالفعل بأى شيء منها ؛ فما لا شك فيه أننا نعيش هذه البنية مباشرة دون أن نستدل عليها فحسب . أما بعد ، فأننا نواجه فى الطراز الفنى ظاهرة مماثلة تماماً . فلا مدعاة للشك أو اللبس فى « وجود » طراز لعصر النهضة على الرغم من أنه « موجود » بطريقة تختلف تماماً عن أعمال ليوناردو أو رفايل . أما ما هو موجود — أو

مالا وجود له — من ناحية أخرى ، فهو حسن هذه الأعمال أو مثالياتها أو الطابع اللوني المشترك فيها ، فهذه لا تعدو كونها في واقع الأمر تجريدات لا تضيف شيئاً إلى مضمون المدركات التي تحتويها .

وتسلط الاعتبارات الخاصة بنظرية الحشطلت كذلك ضوءاً باهراً على ذلك الناظر الواضح وإن قل الاهتمام بدراسته ، بين الطراز واللغات . فإنا نواجه في كلتا الحالتين تغيرات لصورة أساسية لا وجود لها . فهناك طرز مختلفة ولكن ليس هناك « طراز » مفرد ، مثلما توجد هناك لغات وإن لم يكن ثمة وجود « للغة » . بمعنى أنه لا وجود لفن حيادي الطراز مثلما لا توجد طريقة للتعبير اللغوي غفلا من أى أثر لحقبة تاريخية أو سلالة من السلالات . فلا وجود في الفن ، شأنه في ذلك شأن اللغة ، لغير « اللهجات » . ولا محل للتفكير في فن غفل من الطراز ، بقدر مالا يمكن أن ننصور لغة عالمية لا يغير منها الاستعمال اليومي أو « يفسدها » . « فالطراز » على هذا المعنى يعد من قبيل التجريد ، كما تعتبر لغة « الإسبرانتو » من قبيل الخيل الصناعية ، بيد أن الطرز المفردة لا تدخل في باب التجريد شأنها في ذلك شأن اللغات الإنجليزية والألمانية والفرنسية بما لها من قواعد للنحو والصرف وصياغات لفظية مبررة وتعبيرات اصطلاحية .

ويكشف مدرك الحشطلت عن متناظرات واضحة بارزة بينه وبين مدرك النمو « العضوي » في الفلسفة الرومانسية للتاريخ ، فإن كليهما يدل على كل معطى ، على المعنى الأرستطاليسي والهيكل ، « قبلياً » سابقاً على الأجزاء . ويشترك تصور الطراز باعتباره صيغة أو جشطلت وتصوره على أنه بنية « عضوية » في هذه الصفة الخاصة على الأقل وهي أنه لا يقصد بهما الإشارة إلى جملة من الخاصيات ، بل إلى وحدة معطاة مباشرة وهوية جوهرية لهذه الخاصيات . أما التعريف الذي وضعه دروسن « للمنهج التاريخي » ، والذي يقضى « بوجود إدراك الجزء من خلال الكل وإدراك الكل من خلال أجزائه » ^(١) . فلا تظهر جدواه في أى ميدان آخر مثلما تظهر في تاريخ الفن . بيد أن مذهب النمو العضوي ليتضمن بعض الدعاوى

التي يتعذر تطبيقها تماماً على مدرك الفن . فالدعوى القائلة على سبيل المثال ، بأن الطراز إنما يجد تعبيراً عنه في الإنتاج الفني كله لحقبة أو منطقة ، وفي جليل الآثار وحقيقتها ، وفي أضخم التفاصيل الزخرفية وأدقها ، وأنه يحمل في كل مكان القدر ذاته من التركيز والاكتمال لهُ دعوى لا يمكن الدفاع عنها أو تبريرها . والحقيقة أن بعض الطرز تفوق غيرها في صبغتها العضوية وتجانسها ، فكما أن الفنان الواحد لا يعرب عن نفسه دوماً بنفس التركيز والقوة ، فان خصائص الطراز لا تتجلى على الدرجة ذاتها من الوضوح والاتساق النمطي في أمثلة النوع كافة . فلا تشبه طبيعة الطراز طبيعة المخطط الذي يصلح للتطبيق مرة بعد أخرى ، بل إنها أقرب إلى كونها نموذجاً يتعذر وجوده كاملاً في أى مثال عياني . ومن ثم ينبغي النظر إليها على أنها حالة مثالية ، لا تنطبق تمام الانطباق على أية حالة مفردة ، أو على أنها نمط غير محقق تحققاً كلياً تاماً في أى فرد . ويشترك مدرك الطراز من هذه الناحية في عدد من السمات التي يتصف بها « النمط المثالي » عند ماكس فيبر ، ومن بينها تلك التي تميزه من جانب ، عن المقولة المنطقية ، وعن الصورة الميتافيزيقية من جانب آخر . « فالمذهب الرأسمالي » و « مدينة العصور الوسطى » — إن جاز لنا أن ننقل مثالين من الأمثلة التي استشهد بها فيبر — هما نمطان مثاليان ، من حيث إنهما لا يشيران إلى « ماهية » ظواهر واقعة فعلاً ، بل إلى نموذج مصفى خالص متطرف لهذه الظواهر . أما « مثاليتهما » فتقوم على أساس من أنهما يكشفان عن بعض مكونات هذه الظواهر « في حالة خالصة » حقاً . والطراز قريب الشبه أيضاً « بالبيوتوبيا » أو عالم المثال ، وذلك هو ما يقوله ماكس فيبر في نمطه المثالي^(١) . أما الحقيقة الواقعية ، أى الأثر الفني المفرد ، فانه لا يبلغ هذا المثال قط . والطراز ليس مطلباً ينبغي الوفاء به ، أو مثالا يتحتم تحقيقه ، أو مشكلة لابد من حلها ، بل إنه بالأحرى وسيلة ينبغي أن يضعها المرء نصب عينيه حتى يقدر لكل مثل عيني معطى حق قدره . ووفقاً لما يقول به فيبر ، فان نمطه المثالي إن هو إلا « مدرك مثالي حدى » ،

«تقاس به الحقيقة وتقارن حتى يتسنى الكشف في وضوح وجلاء عن بعض المكونات الهامة لمضمونها التجريبي»^(١). أما الوظيفة التاريخية الرئيسية لمدرک الطراز فهي على وجه التحديد أن يتخذ معياراً للحكم على مدى تمثيل الأثر الفني لعصره أو لناحية بعينها من عصره ومبلغ ارتباطه بآثار أخرى تنتسب إلى العصر ذاته أو النمط العام نفسه .

وعلى أية حال ، فثمة فارق جوهري بين نمط فيبر المثالي ومدرک الطراز في تاريخ الفن . فالأنماط المثالية ليست سوى مدرکات مساعدة ، بمعنى أنها تكوينات كشفية ليس لها من طابع واقعي ، كما أننا لا نستطيع أن نعزو إليها أي مسحة من واقع دون أن نتردى على حد تعبير فيبر في هاوية الواقعية التصويرية . بيد أن الطرز لا تبدو للمؤرخ مدرکات مساعدة أو علامات مميزة أو رؤوس موضوعات بل حقائق تاريخية تبرهن على واقعيتها في المقام الأول—على الرغم من أنها ليست قريبة من الحواس قرب المشاعر والتصورات التي تعرب عنها الآثار الفنية — من حيث إن الفنان يجد نفسه على الدوام في حالة من الصراع معها إن في قليل أو كثير . ففي نظر فناني القرن الخامس عشر ، كان عصر النهضة شيئاً موضوعياً عينياً ، يتجلى على مختلف الوجوه والصور ، سواء كان يتصوره على أي نحو في صورة حركة طرازية ، أو أن تيار هذه الحركة يجرفه أمامه فحسب ، وسواء كان يقبله عن وعي أو يناهضه عن وعي . ومن ناحية أخرى فلم يكن « لمدينة العصور الوسطى » وجود قط ، فلم تكن هناك غير مدن مفردة تنتسب إلى العصور الوسطى ، يقف منها النمط المثالي لمدينة العصور الوسطى موقفاً يكاد يكون مشابهاً لموقف مدرک « الطراز » من الطرز العينية المختلفة ، وليس كما يقف طراز عصر النهضة من الآثار المفردة لفناني عصر النهضة . فلا يعدو أمر مدينة العصر الوسيط كونها مجرد تكوين لإنشائي أو يوتوبيا ، وليست حقيقة تختبر أو موضوعاً لأية عملية سيكولوجية . أما المثل الخاص « بالنظام الرأسمالي » فيبدو على شيء من التعقيد، ذلك لأن هذه العبارة قد تعني نمطاً مثالياً أو طرازاً من التنظيم الاقتصادي واقعاً بالفعل ، فانه يشير في

الحالة الأولى إلى « مثال » بعيد عن الواقع ، ويعنى فى الحالة الثانية صورة موجودة ، ونسقاً من الأنظمة الاجتماعية الراسخة. وأنماط السلوك لكل منها تاريخه الخاص ، كما أن أيا منها ليس بقيم كما لا يمثل معايير للقيمة .

ويمكن صياغة الأنماط المثالية ، وفقاً لما يقول به فيبر ، لشتى الموضوعات التى تدخل فى دائرة تجربتنا ، للحركات الروحية فضلاً عن الأنظمة الراسخة، وللتصورات التاريخية والنسقية ، وللظواهر الجماعية فضلاً عن الفردية . فإن فى وسع المرء على معنى من المعانى أن يتحدث عن النمط المثالى ليويلوس قيصر أو نابليون ، وهو يقصد بذلك مثالا للشخصية قابلاً للتحقيق بدرجات متفاوتة . ولكنه كيف كانت مميزات هذه الطريقة فى النظر إلى الأشياء فى كل من علم الاجتماع وعلم النفس ، فانها لا تبدو مثمرة بوجه خاص حين تطبق على مدرك الطراز فى تاريخ الفن على يد ريجل مثلاً الذى مهد مدركه القائل « بالمقصد الفنى » على نحو ما للمدرك فيبر حول « النمط المثالى » على وجهه الثنائى القائل « بالجماعى والفردى » . وكما هو معروف تماماً فإن ريجل يتحدث عن « المقصد الفنى » لفن التصوير الهولندى إبان القرن السابع عشر ، ولكنه يتحدث بالمثل عن « مقصد » تصوير مجموعات الأشخاص ، وعن « مقصد » مختلف البلدان والمدارس والفنانين الهولنديين ، بل إنه يعرض « لمقصد » « أثر فنى » مفرد . ولا يخفى علينا ما يرمى إليه من وراء ذلك وهو التمييز بين البنية الصورية والشئ العيى ؛ ولكن موضع التساؤل هنا هو ما إذا كان من المصلحة فى شئء التوسع على هذا النحو فى مدرك الطراز إلى الحد الذى تغيب معه فكرة التطور وتختفى عن الأنظار .

ويدل مدرك ريجل حول الطراز من وجوه عدة على أنه ما زال يخضع لتأثير الفلسفة الرومانسية القائلة بالنمو العضوى . فإن السمة الرئيسية « للمقصد الفنى » لزمن ما تقوم على الحقيقة الماثلة فى أن مبدأه الصورى يفرض نفسه بقوة ومباشرة مماثلة ، على كل المظاهر الفنية التى تختص بحقبة معينة ، التحليل منها والحقير على السواء . ويؤكد ريجل وحدة الطابع الطرازى ، فضلاً عن ثبات التطور ووجوبه اللذين لا بد من الوقوف عليهما فى زعمه ، فى نطاق أية مرحلة موحدة من مراحل

تاريخ الفن ^(١) . بيد أن هذا التجانس الطرازي المزعوم لحقبة تاريخية معينة إنما هو محض خرافة ؛ ذلك لأن فن أية حقبة لا يتقسم فحسب في واقع الأمر إلى مدارس وأجيال وطبقات اجتماعية ومستويات تعليمية وإلى غير هذه من الجماعات ذات المصالح المشتركة ، بل إنه ليكشف في الغالب أيضاً داخل هذه الجماعات ذاتها ، عن متناقضات لا سبيل إلى التوفيق بينها . وإن ريجل نفسه عندما يعرج إلى دراسة أشياء مثل كووس فافيو Vafio ، لا يسعه إلا أن يتحدث في هذا الصدد عن « المعالم النائية عن السياق التاريخي » ^(٢) .

ويرى ريجل أن الظروف التي ينشأ فيها طراز ما ، تكشف عن عين التجانس الذي يظهر في منتجاته . ووجهة نظر ريجل هذه لتخضع في كلتا الناحيتين لتأثير الفلسفة الروحية التي كانت بمثابة رد فعل للنظرة الطبيعية التي كانت سائدة في عصره . فكان أن هاجم جوتفريد سمبر باعتباره ممثلاً لهذه النظرة وأنشأ نظريته القائلة « بالمقصد الفني » في معرض صراعه الجدلي ضد مادية « سمبر » وبرجماتيته . فن رأى سمبر أن الفن لا يزيد على كونه نتاجاً ثانوياً لحرفة يدوية ، وأن الصور الطرازية السائدة تتوالد إن في قليل أو كثير بطريق آلى نتيجة لخصائص المادة المستخدمة ، فضلاً عن فن صياغتها ووجه المنفعة من السلعة الناتجة . ويكاد يكون تعريف ريجل للطراز بأنه عمل « إرادى » نتيجة حتمية لرفضه لأية نظرية تجعل من « مهارات المنتج » و « حاجاته » فضلاً عن أصول صناعته والمادة المستخدمة العلة المشكلة للطراز . فان دعوى ريجل الأساسية — وهي أن في مقدور الفنان في كل زمان أن يصنع ما يرغب في صناعته ، بدلاً من اضطراره إلى أن يؤدي ما في طوقه أن يؤديه فحسب — إنما هي أقرب إلى التعبير عن نظرة مثالية منها إلى التعبير عن نظرة إرادية الطابع بشكل مميز . والحقيقة أنه لم يوفق تمام التوفيق في اختيار مصطلحاته . وكما أكد بعض النقاد ، فان وصفه للحافز الفني بأنه « إرادى » لم

Riegl : Stilfragen (1893), pp. 20, 24. Die spatromische Kunstindustrie (١)
(1901), p.138n. Cf. Max Dvorak: «Alois Riegl», Mitteilungen der K. K. Zentralkommission
für Denkmalpflege, Vol. III (1905), No. 4, p. 271.

Riegl : Gesammelte Aufsätze, p. 57.

(٢)

يكن وصفاً موفقاً بحال لا من حيث دلالاته النفسانية المفرطة ، بل لأنه يحصر العملية النفسية التي حاول تأكيدها في نطاق ضيق للغاية .

وينصب اهتمام ريجل الأول من جانب على تأكيد السيادة الروحية للفنان فيما يتعلق بظروفه المادية وأن يرسى من جانب آخر قواعد مبدئه القائل بأن هناك عدداً لا يقع تحت حصر من الطرق المشروعة التي يمكن بها للروح الإنسانية أن تعرب عن نفسها ، وعلى ذلك فينبغي الحكم على أى طراز وفقاً لمعايير الصليحة الخاصة به في الجمال والصدق . وإن هاتين الفكرتين لو ثبتتا الصلة إحداها بالأخرى ، ذلك أنه إذا ما توافرت لكل عصر السيادة على الوسائل التي يستخدمها ، فإن الحكم على إنجازاته ينبغي أن يتم وفقاً للأهداف الحارية آتئذ ، كما أن كل تقويم مقارن لأعمال عصور مختلفة إنما هو في الواقع عبث وتضليل . فإذا ما كان في مقدور كل طراز أن يحقق ما يريد ، فإن كل بادرة على العجز الحرفي إنما تعرب حقاً عن حالة من « فقدان الرغبة » ، وبذلك يضع كل أثر في معيار القيمة الخاص به كما يضع مبررات وجوده . ومن ثم فإن كل مرحلة من مراحل تطور الفن إنما هي بالمثل ذات قيمة وضرورية أو أنها على حد تعبير رانك « على علاقة مباشرة بالله » .
(unmittelbar zu Gott) .

وتوضح هذه المماثلة كثيراً من الجوانب ، ذلك أن الغرض من نظرية المقصد الفني ، كما هو الحال مع الرأي الذي قال به رانك هو الاحتجاج على « إبطال سيادة حقبة ما بادماجها في حقبة تالية »^(١) . كما لا تحدد ريجل أيضاً من رغبة غير تجنيب الناس مغبة النظر إلى الحقبة الواحدة على أنها مجرد مرحلة على الطريق إلى الحقبة التالية ، ومن ثم يتردون في مهوى الفكرة القائلة بأن الطراز يبطله طراز آخر . ويمضي ريجل في رفضه لكل الفوارق التي تميز بين الطراز من حيث القيمة إلى الحد الذي لا يتردد فيه عن أن يلغى من تاريخ الفن كل المسائل المتعلقة بالماهية الفنية وأن ينادى بأن أفضل مؤرخ للفن هو ذلك « الذي لا يتمتع بذوق خاص به » . ورغم ما يبدو عليه هذا الرأي في حد ذاته من سخف ، فإنه يمثل ، كما أشار ماكس

دفوراك عن حق « انتصاراً على ذلك النمط من تاريخ الفن الذى يتمسح بعلم الجمال »
وانتصاراً للنظرة التاريخية على نظرة أخرى أضيق أفقاً .

وهذا المذهب القائل بالقيمة المتأثلة للطرز كافة وبعدم قابليتها للمقارنة إنما يستند إلى الدعوى القائلة بأنه ليس فى تاريخ الفن من تقدم أو تدهور ، وبأن على المرء أن يتخلص من « عصور الازدهار » و « عصور الانحلال » اللذين يميزان إلى أبعد حد النمط البائد من تاريخ الفن . ولا يعنى ذلك ، كما افترض البعض ^(١) ، مجرد القول بأن كل تجديد فى الفن إنما هو كسب وريح ، ذلك لأن وضع الطرز كافة فى المستوى ذاته إنما يتناقض مع فكرة التقدم مثلما يتناقض مع فكرة الارتداد ، بل إنه يؤكد فحسب أن لكل خطوة فى مضمار التطور وظيفة متفردة ، وقيمة خاصة بها لا تستبدل . فان التدهور الظاهرى كما يقول ريجل ، هو فى الغالب الأعم البشير الأكيد بمقدم مقصد فنى جديد والعلامة المؤكدة على الميلاد الوشيك لطرز جديد .

وعلى ذلك فان اختفاء الشخص ذات الوقفة المتحررة من فن النحت إبان القرن الخامس الميلادى ، وهو ما جرت العادة على اعتباره دليلاً واضحاً على الانهيار ، إنما هو عرض لحاجة جديدة كان من المقدر أن يوفى بها بالانتقال من القيم الحسية الكلاسيكية إلى القيم البصرية التى يقوم على أساسها الفن الحديث . ولقد كان أجدى جانب من جهود ريجل هو ذلك الذى يقوم على أساس من مثل هذه التقويمات الجديدة ، كما أن الحقيقة المأثلة فى أن جانباً عظيماً من المؤلفات الحديثة التى تؤرخ للفن قد كرس لرد الاعتبار لتلك العصور التى تسمى بعصور الانحلال إنما تعزى إلى تأثير ريجل إلى حد بعيد . ومما لا شك فيه أن ظروف العصر الذى يعيش فيه المؤرخ تلعب دوراً حاسماً فى مثل هذه التقويمات والتفسيرات الجديدة . فقد كان من المحال أن يرد اعتبار الفن الرومانى على يد ريجل ووبكهوف ، فى ظروف غير ظروف أزمة الفترة الكلاسيكية الرومانسية وظهور حركة التدهور الحديثة وإيثارها « للعصور الفضية » وعلى ذلك فقد كان محالاً على فولفين الدفاع عن فن الباروك دون تلك الرواية الدينامية التى عرفت عن المدرسة التأثرية ، كما كان

محالاً أن يعيد دفورك اكتشاف مذهب « الصنعة » دون قيام التأثرية والسريرية .
ولعل نظرية « المقصد الفني » برمتها وكذلك متغيراتها ومشتقاتها ، لم تكن في واقع
الأمر غير نتيجة حتمية لعصر عانى من التقلبات العديدة المفاجئة ما اترزع منه الثقة
بعدم شرطية معاييرهِ التقويمية .

ومما كان له عظيم النفع دون ريب أن يوجه انتباهنا إلى أننا لن نجنى شيئاً من
وراء بحثنا في الأثر الفني عن شيء لم يكن لدى الفنان من رغبة أو من قدرة على
أن يودعه هذا الأثر لأن ذلك كان بعيداً عن محيط تفكيره وخبرته وأنه كان يتناقض
مع حاجات جمهوره وآرائهم ومشاعرهم . وليس هناك ما هو أفدح وأخطر على
مؤرخ الفن من أن يقع تحت إغراء المارئة بين آثار فن أقدم عهداً وأمعن في بدائته
وآثار حقبة لاحقة عليه ومتقدمة عنه تاريخياً ، بدعوى أن الفنانين على مر الزمن
يسعون إلى تحقيق الأهداف ذاتها ، وأن اللاحقين منهم حققوا قدراً أعظم من
النجاح في ذلك مما حققه السابقون . بيد أن ذلك المبدأ السليم الذي يقضى بالإلتزام
من الفنان أو من جيل من الفنانين لإنجازات تخرج عن نطاق ما كان ممكناً تاريخياً
بالنسبة لهم ، لا يعنى أنه لا محل للفارق في القيمة بين أنماط التصوير والتمثيل الخاصة
بالعصور المختلفة . وربما ساورنا الشك في احتمال إحساس المرء بوجود مثل
هذا الفارق عندما يعرض لمقارنة طرازين مثل طراز عصر النهضة وطراز الباروك ،
ولكن لا محل للشك على الإطلاق في أن ثمة مستويين مختلفين من الأهمية الفنية لكل
من كلاسيكية عصر النهضة مثلاً وكلاسيكية الفترة التي تقارب عام ١٨٠٠ . وعلى
القياس ذاته ، فإن تلك الفكرة الصائبة القائلة بأن أصدق حكم يمكن أن يطلقه
المؤرخ على الأثر الفني هو ذلك الذي يستند فيه إلى المبادئ المتعلقة بالمثل الطرازية
الخاصة بهذا الأثر ، لا تستتبع بحال أنه لا يقوم ثمة صراع قط بين ما يقصده الفنان
وما هو قادر على إنجازهِ . والحقيقة أننا لا نقف فحسب في كثير من الأحيان على
أعمال فنية مفردة قاصرة ، بل إنه ليس من المستبعد بالنسبة لكل الأمثلة المعروفة
لطراز ما ، مثل أعمال التصوير المسيحية المبكرة ، أن تبدو قاصرة عن الوفاء
بالأغراض التي استهدفها أصحابها فيما يحتمل .

وليس صحيحاً ، وإن بدا الأمر على خلاف ذلك في الظاهر ، أن في طوق الفنان باعتباره مثلاً لطراز من الطرز أن يؤدي كل ما يريد أن يؤديه أو أنه - وفقاً لأحد تفسيرات دعوى ريجل - غير مستطيع أن يرغب إلا إلى ما هو قادر على تحقيقه . ومن بين ما زعم مثلاً ، وفقاً لنظرية « المقصد الفني » أن بولوجنوتوس Polygnotos لم يرسم مناظر طبيعية لأنه لم يكن يرغب في ذلك ، وليس لعجز منه على الإطلاق^(١) . وليس ثمة برهان أو دليل يؤيد هذا الزعم وبوسعنا أن نسوق من الحجج البيئة المماثلة ما يؤيد وجهة النظر المخالفة . وقد كان من محاولات التوفيق بين هذين الرأيين القول بأن بولوجنوتوس « لم يكن لديه سواء الرغبة أو القدرة على تصوير المناظر الطبيعية » ذلك لأن هذا النمط من التمثيل كان حقيقياً بأن يناقض المقصد الباطني للفن اليوناني في القرن الخامس^(٢) . ومن ثم فإن هذه الحالة بالذات ربما كشفت عن افتقار إلى كل من القدرة والرغبة ، ولكن هناك دون شك بعض الحالات التي يعجز فيها الفنان مثلاً عن الاستجابة لإلهام المقصد الطبيعي التزعة الذي يلح عليه ، كما أن ثمة حالات أخرى يستمر فيها نمط للمهارة طبيعي التزعة ويفرض معياراً معيناً للمهارة ، على حين تظهر بالفعل إرهاصات لطراز آخر مناهض للتصور الطبيعي . ولكن ما الذي يحدونا إلى الاحتجاج بمثل هذا التصور العويص المبهم القائل « بالمقصد الباطني للفن اليوناني في القرن الخامس » ، في الوقت الذي لا يتعدى فيه الأمر حالة قيام ظروف معينة يظهر فيها النقص في كل من تقاليد المهارة اللازمة « للقدرة على » فضلاً عن الأساس التواضعي « للرغبة في » إنتاج صورة لمشهد طبيعي . ولا يستبعد أن تكون قد قامت آتئذ شتى المحاولات الشخصية المتفرقة ، كما هو الحال في كل أوان ، ولكنه ينبغي أن يتوافر في حالة صياغة طراز ما ، ثمة ممارسة شبه عامة للفن ، يمكن أن يرتبط بها الفنان الفرد ، أو إجماعاً للنوع يمكنه الاعتماد عليه . وليس من سبيل إلى قبول مصطلح « المقصد الباطني » في تاريخ الفن إلا على هذا المعنى وحده . وأولى بالمرء أن يأخذ سبيل الحيلة والحذر لدى تناول هذا المصطلح لأنه من اليسر أن يحيط فرداً بعينه مثاماً يحيط عَصراً برمته

G. Rodenwaldt in Zeitschrift für Aesthetik, XI, 123.

(١)

Panofsky : « Der Begriff des Kunstwollens », Zeitschrift für Aesthetik,

(٢)

بهاالة بطولية صوفية . وإن مثل هذه التصريحات التي تقول « قد يبوء الفنان الفرد بالفشل بيد أن المقصد الفني للعصر لابد أن يتحقق »^(١) أو « ما من شك في أن ثمة ضروب شتى من العجز الحرفي ولكن لا ينبغي النظر إلى هذه على أنها محاولات للإلتقان والإجادة ... فهناك فنانون غير مهرة ، ولكن ليس هناك طرز غير مبتقنة »^(٢) ، مثل هذه التصريحات تصدر عن الحافظ الأسطوري ذاته الذي يعتبر العبقري معصوماً من الخطأ والآثار الفنية أبدية خالدة .

ولقد أكد فولفلين ، وهو في ذلك على اتفاق تام مع ريجل ، أن « الفن كان قادراً على الدوام على تحقيق ما كان ينشده »^(٣) ، ولكن اهتمام فولفلين ، كما هو الحال مع ريجل ، لم يكن منصباً في واقع الأمر على تشخيص عصور بعينها وتمجيدها بل كان منصباً على الأرجح على إضفاء صبغة روحية مثالية على مجرى التاريخ جميعه ، بتأكيدهما للضرورة التي تحقق عملية التاريخ بها ذاتها . ومحال أن توجد في نظر كل من ريجل وفولفلين ، أية ثغرة بين الرغبة في الشيء والقدرة عليه ، فإن لأية حقبة من التطور الفني من وجهة نظرهما التاريخية ، ما لأية حقبة أخرى من أهمية وخطر وأغراض محددة ثابتة . ثم إنه لابد أن تكون جميع الحقب الطرازية على قدم المساواة من حيث أهميتها ، وإلا انتقص ذلك من عنصرى الدلالة والوجوب اللذين يتجلبان في كل الظواهر المتعلقة بالوجوب التاريخي . كما أن معالجة تاريخ الفن بوصفه تاريخ مشكلات إنما هو استتباع آخر لوجهة النظر القائلة بأن ثمة تطور حتى يتبع قوانين ذات مغزى باطنى ويجد التعبير عن نفسه في العملية التاريخية . فما وقع لم يكن بدأ من وقوعه ، ومن ثم يخيل لنا أنه كان حلاً لمشكلات أثارها بالفعل الأحداث التي سبقتها . ويمكننا أن نتبين عند ريجل مبدأ العلية الباطنية الذي قال به فولفلين ، بل لقد مهد ريجل السبيل لفولفلين حتى يسلب التطور الفني طابعه الشخصى ويجعل من ذلك ، مقروناً بفكرة تاريخ الفن بلا أسماء ، برنامجاً ثابتاً ، وذلك عندما صور ريجل التغيرات التي تطرأ على الطرز المختلفة في صورة مصاحلات

H. Tietze : op. cit., p. 14.

André Malraux : Les Voix du Silence, p. 130.

Wölfflin : Kunstgeschichte Grundbegriffe, p. 249.

(١)

(٢)

(٣)

بين « صراعات كامنة ». ويبدو تاريخ الصور وتاريخ المشكلات في نظر كل من ريجل وفولفلين ، في صورة مدركين بديلين ، إذ إنهما يقفان في كل منهما على مظهر ذلك المبدأ اللاشخصي عينه المحقق لذاته على نحو بادی الغموض . وتاريخ الفن في نظرهما هو تاريخ للمشكلات التي تتعلق مثلاً بتمثيل الفراغ أو تنظيم المجموعات أو تحويل التمثيل التشكيلي الخطي إلى تمثيل لوني ، وعلة ذلك أنهم يرون أن ثمة علاقة منطقية أشد إحكاماً بين المراحل المختلفة لمثل حالات الإحالة الصورية البحت هذه ، من العلاقة بين مراحل التطور التي تمر بها أية عوامل أخرى في الفن . والحق أنه لم يكن ليدخل في الحسبان أن تصبح النظرة الصورية هي النظرة السائدة في تاريخ الفن ، حتى لقد اعتبر تاريخ الفن منذ منتصف هذا القرن تاريخاً للصور أساساً ، ما لم تكن قد ظهرت هناك « الانطباعية » ونظرية « الفن من أجل الفن » . وقد ذهب الأمر بدفورك نفسه إلى أن يرى في المشكلات الصورية القوة المحركة الرئيسية التي تكمن وراء كل تطور في الفن . ولكنه ارتد في النهاية عن هذه النظرة الضيقة المحددة ، وأدى به هذا الارتكاس إلى تطبيقه وتطويره في دقة مطردة منهج تاريخ الأفكار *Geistesgeschichte* وذلك نتيجة إلى خد ما للانطباع الذي تركه في نفسه النقد الذي وجهه إرنست هايدتس إلى مبادئ ريجل^(١) . وإننا لنجد في مؤلف دفورك أن تلك « اللازمية الغربية » التي تشيع في عالم الفن عند ريجل ، تفسح الطريق شيئاً فشيئاً لنمط آخر في التصوير والعرض ، أكثر ملاءمة للطبيعة التاريخية للمادة . وقد تخلفت لدى دفورك في واقع الأمر بعض آثار الاعتقاد القديم في الضرورة التاريخية ، كما أنه لم يوجه كبير اهتمام إلى ما انتهى إليه هايدرتس حين قرر أن ثمة « ألف واقعة وواقعة » في التاريخ .

ويؤكد دفورك ، على خلاف ريجل ، الاتصال الصارم للعملية التطورية ، بحيث إنه يقيم فلسفته في تاريخ الفن برمتها على أساس من هذا المدرك ، وهو مدرك مثير دون شك ، ولكنه يفضي في الغالب إلى تعميمات بالغة التطرف . وعلى أية حال فإنه يأخذ بنظرة إلى التطور الفني أكثر مرونة من نظرة ريجل ، كما لا يفسد

نظرة ما يفسد نظرة رجل من تصورات منطقية سابقة^(١) . فان تطور الفن يمثل في نظره صراعاً متصلاً أولاً وقبل كل شيء ، عدته المهارة التقنية المطردة الزيادة في سبيل التغلب على مشاكل تمثيل الطبيعة ، حتى لقد رد تاريخ الفن في الواقع بالنسبة له إلى تاريخ للمذهب الطبيعي^(٢) . وقد ظهرت ثمار هذا المنهج التطوري الصارم في الأبحاث التي أجراها دفوراك حول فن الشقيقتين فان أليك^(٣) . وكانت هذه الأبحاث في واقع الأمر بمثابة المحاولة الناجحة الأولى لحل « لغز » فهما ، عن طريق وضعه في مكانه الصحيح من حركة التطور الطرازي المتصل في الغرب وإدراك تاريخ الفن الغربي كذلك على أساس كونه وحدة واحدة وذلك بتقويض تلك الحوائل والحدود التي ضربت بين مثالية العصور الوسطى وطبيعية العصر الحديث ، ذلك أنه مهما اختلفت نتائج التطور من حيث التفاصيل فهي تحتفظ في نظر دفوراك بطابع التقدم المتصل .

وعلى النقيض من ذلك ، فلا يبدو في نظر رجل أن « الطبيعة » ذاتها تكشف عن أية بادرة تم عن دوام أو اتساق ؛ ولا غرو فان مذهبه هذا الذي يقول بالتفرد والقيمة المطلقة لكل حقبة على حدة إنما يتناقض مع فكرة التقدم المطرد في استعادة الطبيعة مثلما يتناقض مع كل جهد متواصل في سبيل بلوغ أى هدف ثابت آخر . فقد كتب يقول : « ليس من هدف لأى طراز فنى إلا الاستعادة الآمنة للطبيعة ، ولكن لكل من الطرز أسلوبه في فهم الطبيعة »^(٤) . وهكذا تتخذ الطبيعة بدورها طابعاً تاريخياً ، فلا يقتصر الأمر على أن وسائل تمثيلها تصبح عرضة للتغيير ، بل إن الواجبات التي تفرضها على الفنان تتبدل أيضاً . ومن ثم فلا معنى للحديث عن الطرز الطبيعية وغير الطبيعية ؛ إذ لا يتعلق الأمر بتحقيق القرب من الطبيعة.

(١) Dvorák : « Les Aliscans », in Beiträge zur Kunstgeschichte Franz wickhoff gewidmet. Also in Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte (1929).

(٢) Dvorák : Review of Cohn-wiener's Die Entwicklungsgeschichte der Stlie in Kunstgeschltliche Anzeigen (1910), No. 2 pp. 32—4.

(٣) Dvorák : «Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt», in Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhochsten Kaiserhauses, XXII (1901). «Die Ratsel der Kunst der Bruder van Eyck,» Ibid. (1904; 2nd., 1925).

(٤) Riegl : Die spatromische Kunstindustrie, p. 212.

أو البعد عنها ، ولا يمكن أن يكون كذلك ، بل إن غاية مافى الأمر هو الأخذ بهذا المدرك أو ذاك من مدركات الطبيعة . وعلى ذلك فإن اهتمام تاريخ الفن لا ينصب على الأطوار المختلفة التي تمر بها محاولة استعادة الطبيعة ، بل على المدركات المختلفة لما هو طبعى . وعلى حين أن تعاقب هذه المدركات فى الظهور وعلاقاتها المتبادلة لا يدلان ، فى نظر ريجل ، على أى نوع من التقدم أو الاتصال ، فإن دفوراك يرى فى كل مثال نتحدث فيه عن التطور الفنى ، تسلط مطرد على الواقع ، وخصيلة متزايدة متراكمة من الإنجازات الطبيعية النزعة . وإن الصورة التى تكشف عنها وجهة النظر هذه إنما هى صورة واضحة لا لبس فيها . فالمذهب الطبعى الذى أخذ به عصر النهضة المبكر اعتبر استمراراً مباشراً لجهود المذهب القوطى المتأخر . كما أن عصر النهضة الأعلى يمثل بدوره ، رغم مثاليته وميله إلى التنميط تقدماً هائلاً فى سبيل استعادة الطبيعة ، فإن الشخصى الذى رسمها روفائيل وميكل أنجلو لا تنسم بالروعة والسمو فحسب ، بل إنها أكثر دقة فى رسمها من تلك التى اختطها فيلبولبي أوسينوريلي . ولقد تغلب طراز الباروك على عدد لا يقف تحت حصر من العقبات التى كانت تعترض طريق استعادة الطبيعة ، الأمر الذى قصر عنه كل طراز سابق ، ومن بينها تمثيل العمق الفراغى بصورة أكثر إيجاء ، وتأثيرات الضوء ، والتعبير عن الظلال النفسانية الدقيقة ثم التركيز الدرامى ومشكلات تصوير مشاهد الطبيعة الخارجية والمناظر الداخلية . وبحلول القرن الثامن عشر كان عصر النهضة قد بلغ ذروته فى تصور الطبيعة على نحو غاية فى السلاسة والمهارة الفنية ، بل إن أعمال الفنان الكلاسيكى « دافيد » ذاتها ، وناهيك عن أعمال جيريكولت Géricault ودبلاكروا Delacroix لا تنبئ بحال عن أى انتكاس أو ارتداد فيما يتعلق بملاحظة الطبيعة . وترقى بنا الانتصارات التى حققها كوربيه Courbet ودوميه Daumier والفنانون الانطباعيون فى مضمار تصوير الطبيعة إلى أعلى الذرى . ثم تحل بعد ذلك أزمة المذهب الطبعى ، وهى تعد من أخطر النكسات التى تعرض لها تاريخ الفن ، والتى لم يتجاهلها دفوراك دون شك كما لم يحاول التقليل من شأنها بما يتفق ونظريته . بل إنها قد حدثت به على العكس من ذلك إلى أن يتخذ من الأزمات التى مر بها تاريخ الفن ، وبخاصة أزمات الحقتين المسيحية الأولى وتلك الخاصة بمذهب

« الصنعة » موضوعات رئيسية لأبحاثه التالية ، وأن يراجع نظريته القائلة بالاتصال الذى لا ينقطع للتطور الفنى (١) .

وعلى أية حال فإن نظرية دفوراك حول هذا التطور بوصفه تجميعة تراكميا متصلا للإنجازات ، إنما هى تحسين عظيم لنظرية الدورات التاريخية ، ذلك أنها تدل دلالة واضحة على أن الموقف بالنسبة لمشكلات الفن لم يكن قط ، كما لا يمكن أن يكون بحال موقفا متماثلا فى فترتين مختلفتين من التاريخ . فإن بديهيته التى تقول بالطبيعة غير القابلة للدمار والفناء لكل ما يحدث ، وبالاتصال والتأثير المستمر لكل ما يتحقق ، إنما هى أصدق فى وصف طبيعة التاريخ من مذهب المعاودة الدورية الحتمية ، ولكن هذه النظرة تهدف إلى تنميط الحقائق بقدر ما تهدف نظرية ريجل . فالتاريخ ليس أقرب إلى كونه تيارا متدفقا لا تتخلله ثغرات أو تعترض طريقه عقبات ، من كونه ثوبا مرقعا أو كونه مسرحا للتغير الدورى المنتظم . وعلى الرغم من أن دفوراك قد انتهى به الأمر إلى إعادة النظر فى دعواه القائلة بالاتصال غير المتقطع ، فإنه تجاهل مع ذلك الحقيقة الماثلة فى أن التسلسل التاريخى إنما هو عرضة للانقطاع على الدوام ولو أنه لا يتوقف أبدا . فلا يكفى أن نلاحظ فحسب أن خيوط التقليد لا تنقطع تماما فى أية حضارة ، بل ينبغى أن ندرك أيضا أن التقليد لا يحقق لنفسه الانتشار دون مقاومة أو احتكاك ، وأنه قلما يبرأ تماما من القلاقل والمعوقات . إذ تهدده فى كل لحظة أزمات ظاهرة واضحة ، إن فى قليل أو كثير ، وكوارث متفاوتة الفداحة والخطورة . فالتاريخ الثقافى إنما هو مسرح لتغير دائم متصل وإن كان غير منتظم أو ثابت . وبمعنى أدق فإن نسيج الثقافة يتضمن على الدوام خيوطا متصلة وأخرى متقطعة ، فبعضها ينقطع والبعض الآخر يظل سليما . ونقطع جميع الخيوط فى وقت واحد معناه وقوع كارثة ثقافية وهو ما لا نجد من مثل عليه فى تاريخ الغرب . كما لا نجد من مثل أيضا على بقاء جميع الخيوط دون انقطاع ، حتى بالنسبة لأقصر الفترات . وقد تتعرض الحياة الدينية لعصر من العصور لاهتزازات أشد ما تكون عنفا ولكن الفن والأدب بمضيان فى طريقهما

بسلام في ظل صورهما القديمة . وقد يعترى أحد أشكال الفن ، مثل التصوير ، تغيير جذري في حين يبقى الطراز القديم لدى شكل في آخر مثل الموسيقى ، معينة لا ينضب من الإنجازات . وقد تحدث داخل النوع الفني ذاته ثورة بالنسبة لبعض وسائل التعبير على حين أن سائر الوسائل التعبيرية الأخرى تظل تستخدم الطريقة التقليدية ذاتها . وربما عولجت بعض الموضوعات والمشاكل الجديدة بصور أدبية بائدة ، كما قد تختبر صور جديدة لكى توائم موضوعات مطروقة بل ومستهلكة تماما . والحياة التاريخية للثقافة والفن إنما تقوم على إبراز أو إسقاط مختلف الخطوط التقليدية كما تقوم على تبادل الإنشاد بين صوت وآخر من أصوات الحقوة التي قد يبدو إنشادها متوافقا وقد يكون نشازا . وهذا على وجه التقريب هو ما ينبغي أن نعينه عند الحديث عن الاتصال أو الانقطاع في التاريخ ، ذلك أنه يتحتم علينا أن نتصور اتصالا لكل غير مناقض للانقطاعات العديدة في أجزائه .

وقد اقترب دفورك في آخر مراحل عمله اقترابا شديدا من ريجل ، لا عن طريق التعديلات التي أدخلها على مذهبه القائل بالاتصال التاريخي فحسب بل لمبادئه أيضا ، في تأكيد مطرد ، بالوحدة الأساسية بين كافة الظواهر الروحية لعصر من العصور . ومن الفقرات المشهورة التي وردت في محاضراته التي ألقاها فيما بين عامي ١٩١٨-١٩٢٠ حول تاريخ الفن الإيطالي في عصر النهضة ^(١) هذه التي تقول : « وما أسخف الفكرة القائلة بأن أبناء الجيل الواحد قديرون عن مشاعر ومقاصد مختلفة في محيط الشعر أو الدين أو الفن مثلا » . غير أن هذه النزعة إلى الواحدية الروحية لا تقل ترمنا عن الواحدية المادية التي تقوم على أساس من الفكرة القائلة بأن الأحوال الاقتصادية للإنتاج تحدد - وبالدرجة ذاتها - جميع أوجه النشاط الإنساني لعصر من العصور . وقد استطاع بادراكه أن مبررات الإحالة في الطراز إنما تعزى إلى التاريخ الثقافي العام ، أن يتحرر من ربة المعتقد القائل باكتفاء المحيط الجمالي اكتفاء ذاتيا ، ولكنه لم يتمكن من أن يقنع نفسه بالتخلي عن النظرية القائلة بالاكتفاء الذاتي للمحيط الروحي ووحدته . وما من شيء كان أبعد عن تصوره من أن الاتساق الباطني هذا

لروح عصر من العصور قد يكون محض خرافة ، وأن القطاع العرضي في مجرى الأحداث قد يكشف عن تمايز يوازي ذلك الذي يكشف عنه القطاع الطولي . وعلى كل ، فقد قدر له بالفعل أن يدرك بصورة أكثر حدة من ذي قبل طبيعة التنوع والتعدد البادية على تلك الفوارق التي تبرز في المراحل التاريخية التالية ، بحيث توصل في نهاية الأمر إلى هذا الكشف الخطير وهو أن ما يتغير بمضى الزمن ليس وحده صور الفن وطرزه بل مدرك الفن ذاته . فلا يقتصر الأمر على أن عصر النهضة ، على سبيل المثال ، قد واجه الفن بحاجات ومعايير وأذواق تختلف عن مثيلاتها في العصور الوسطى ؛ بل إن الفن كان يعنى بالنسبة له شيئا آخر عن ذلك الذي كان يعنيه لتلك العهود التي كانت الحياة فيها تتركز حول الدين والكنيسة . أما اليوم فقد بات الفن يؤلف إقليما جديدا يتمتع بالسلطة الذاتية في نطاق الكون الروحي ، أو مملكة متوسطة يتعذر إدماجها في أي من المملكتين التجريبية أو الخارقة للطبيعة ، حيث يمكن للفنان منذ ذلك التاريخ فصاعدا أن يتمتع بحرية الحركة وأن يحس بأن ما من سلطة لقانون عليه . وتذكرنا هذه الفكرة بدورها بريجل ، فكما أن ريجل قد أحال مدرك « الطبيعة » إلى شيء تاريخي ونسبي ، فإن دفوراك يجعل مدرك « الفن » تاريخيا ديناميا في آن واحد ، وينتهي إلى الزعم بأنه بدلا من أن يتحرك تاريخ الفن داخل إطار من المقولات الجمالية السرمدية ، فإن هذه المقولات تتطور وتتغير في نطاق التاريخ .

وما من مؤرخ للفن يصوغ مفهومه حول الطراز إلا ويضع نصب عينيه مشكلة الانقطاعات والتغيرات والبدايات الجديدة . وكل كاتب يجد نفسه في النهاية في مواجهة هذا السؤال ، ألا وهو : لماذا يتوقف التطور المتصل والتمايز والتركيز المطردان لصورة طرازية ما عند نقطة زمنية بعينها ولماذا تتجه الأحداث بعد ذلك اتجاها جديدا ، ثم يبدأ الناس في البحث عن معايير جديدة للجمال والحق ؟ ولماذا يثول أمر الصيغة القديمة إلى أن تصبح غير وافية بالغرض ؟ وإذا لم يقنع المرء بالجاب الذي تقضى به النظرية القائلة بأن كل هذه المتغيرات منشؤها العلية الباطنية ، وراح يتلمس تفسيراً نفسانيا أو اجتماعيا للأسئلة التي نحن بصدددها ، فإنه لا بد

واقع لأول وهلة على صورة أو أخرى من صور نظرية إفناء الفرق ^(١) . ولكن تفسير ظاهرة على مثل هذا التعقيد مثل ظاهرة تغير الطراز بالاستعانة بمدرجات تقول مثلاً بالتشبع والإرهاق العصبي والتنبيه المطرد العنف إلى مقاومة هذا الإرهاق ليس خيراً من اللجوء إلى منطق باطنى للتطور . ذلك لأن نظرية إفناء الفرق ، رغم أن لها أساساً من الصحة تكشف عن كل معاييب المنهج النفساني الذي يحمل الوظائف النفسية المختلفة على العمل داخل أقسام مغلقة محكمة الغطاء لا ينفذ إليها الماء حتى لكأنه لا يخلف من الوحدة والهوية الحقيقيتين للحياة الشخصية شيئاً . وإن هذه النظرية لتتجاهل الحقيقة الماثلة في أن حاسة الشكل التي تفقد في النهاية قدرتها على الإحساس إن هي تعرضت باستمرار للمنبه ذاته ، ليس لها من وجود مستقل بل إنها ليست سوى جزء من كل فعال مفرد ، كما أنه من اليسير إيقاظها من جديد وبعث الحياة فيها بفعل ما يجري في أماكن أخرى من النفس . وعادة ما تغير الصور الفنية القديمة من وظيفتها وتعتمد إلى استثارة اهتمامات جديدة تنزعها من مهوى النسيان . وإن الإبقاء على أسلوب التصوير الجبهي في فن الشرق القديم على امتداد عصوره والاحتفاظ بطراز المنظور المركزي طوال عصر النهضة برمته ، والأخذ بطريقة التظليل كمنهج ثابت يجمع بين تلك الطائفة المتباينة من فنون التصوير التي انتشرت خلال القرن السابع عشر ، ليدل على مدى ما كان يستمد الناس من متعة متصلة دائمة لا تعرف وهناً أو كللاً من الشيء الثابت المتواتر خلال الحقب الطويلة والأزمنة المديدة التي كان يمارس خلالها نمط تحفظي من الفن .

وتقوم نظرية إفناء الفرق أيضاً على أساس من خطأ منطقي . فأنها تعزو ظاهرة تدخل في دائرة علم النفس الفردي ، كما أشار عن صواب أحد الدارسين ^(٢) ، إلى ذات فائقة للطبيعة الفردية ومتعلقة بالأحداث التاريخية ، وذلك بتناولها للأثر التراكمي للانطباعات التي تحدث التعب في الفرد كما لو كانت عملية تستمر طوال

(١) راجع Adolf Goller : Zur Aethetik der Architektur (1887). Fr.

Carstanjen : «Entwicklungsfaktoren der niederländischen Fruhrenaissance», Vierteljahrsschrift der wissenschaftlichen Philosophie (1896), XX, 11 ff. Carl Lange : Sinnesgenusse und Kunstgenuss (1903), p. 25.

W. Wundt : Volkerpsychologie, III (1904), 2nd ed., pp., 267 ff.

(٢)

أجيال برمتها . ولا يعدو أمرها أنها تنظر إلى الأجيال المتتالية نظرتها إلى الوحدة السيكلوجية وتفترض أن سلوكها سوف لا يختلف عن سلوك الكائن المفرد المنتظم الشعورى ، أى أنها تفترض فى حقيقة الأمر اتصالا فى التجربة وهو ما لا يتحقق إلا فى نطاق تجربة الفرد الواحد . وعلى أية حال ، افقصارى ما يمكن أن تدعيه نظرية إفناء الفرق لنفسها هو أنها اكتشفت عاملا سلبيا ، فهى تقدم على أحسن الفروض تفسيراً للانحلال الذى يطرأ على الطراز ، ولكنها لا تعلق كما سبق أن قيل^(١) طابع الطراز التالى .

وحتى لو كان المرء على استعداد للتغاضى عن هذه العيوب التفصيلية ، فانه ينبغى رفض نظرية إفناء الفرق فى تفسير الإحالة الطرازية . فليس تغير الطراز مجرد تغير فى الذوق ، كما لا يمكن فهم ظاهرة تغير الذوق على أية حال ، على اعتبار أنها نتيجة محض للتعب . فلا توجد ثمة علاقة حتمية بين التعب وتغير الذوق ، كما لا توجد مثل هذه العلاقة بين تغير الذوق وتغير الطراز . حتى يمكن لتغير الذوق أن يقضى إلى نتائج معينة ، فانه يتحتم عليه فى العادة أن يكون معربا عن تغيير فى البناء الاجتماعى لجمهور المستهلكين للفن ؛ فالتغير الذى يطرأ على طراز من الطرز إنما يدل على ظهور معايير جمالية جديدة وعلى توافر الفنانين القادرين على تحقيق هذه المعايير . فان مجرد كون الناس قد بدأوا يضيقون بالصور القديمة ليس أمرا حاسما ، فذلك أقرب إلى كونه عرضا من كونه علة وسببا . فالتعب لا يقضى إلى مولد طراز جديد ، بل إنه لا يقضى أيضا على طراز قديم ؛ فلا يستبعد أن ينشأ التعب دون أن يحدث تغيير فى الطراز ، وقد يقع هناك على القياس ذاته تغيير فى الطراز دون تعب . فالرغبة فى التجديد ليست بالضرورة من دلائل التعب ، ولا غرو فكل عمل فنى إنما هو مظهر جديد للكفاح المتصل فى سبيل التعبير عن شئ أصيل والبعد عن المبتذل المطروق . فالصور القديمة البالية لطراز من الطرز قد تزود بنفحة جديدة من الحياة أو تجر أذيال الخيبة والفشل تبعا لوفرة الفنانين الأكفاء أو ندرتهم . ولا يتوقف رسوخ قدم الصور التقليدية أو انحلالها على طول

Wolfflin : Renaissance und Barock (1907), 2nd. ed. pp. 52 ff.

(٢)

Kautzsch : Der Begriff der Entwicklung in der Kunstgeschichte (1917), pp. 7—8.

الفترة الزمنية التي تبقى خلالها في حيز الاستعمال ؛ فلا يبعد أن يحس الناس بالحاجة إلى التمسك بها بمرور الزمن ، بقدر ما يحسون كذلك بالحاجة إلى تغييرها . فان الصور الفنية الراسخة لا تفقد في ثقافة اجتماعية متأصلة الجذور مثل ثقافة الركوكو شيئا من قوتها أو جاذبيتها بمضى الزمن . ويعتبر شرطا أساسيا لوقوع أى تغيير جذرى في الذوق أو الطراز ، ظهور طبقة اجتماعية معينة ذات اهتمامات فنية جديدة ؛ أما تفاوت سرعة الإحالة في الطراز كذلك الذى يبدو من مقارنة ما يسمى بالثقافات « الدينامية » بما يطلق عليه اسم الثقافات « السكونية » ، فليس له نسبيا من صلة باستمرار نمط معين من الخبرة الجمالية أو الاعتياد أو التعب أو الحاجة إلى التغيير . فالتعب إنما هو ظاهرة ثانوية تصدر عن اتجاهات شخصية ذات طابع عام وتتعين في الغالب اجتماعيا .

وتكشف ظاهرة « المودة » في الأزياء على أجلي وأوضح صورة العلاقة الوثيقة بين الدوافع النفسانية والظروف الاجتماعية التي تتحكم في مثل تلك التغيرات المتعلقة بالطراز والذوق . فما لا شك فيه ، في حالة إدخال أى تغيير على « المودة » أن فقدان الاهتمام بالقديم والرغبة في الجديد يلعبان دورا كبيرا في هذا الحال ، وإن هذا الدور لأضحى إلى حد بعيد من الدور الذى يلعبانه في حالات تغير الطراز ، ذلك لأن ثمة اهتمامات روحية عميقة وضروب من الولاء لصور ذات دلالات عاطفية تعمل في هذه الحالة ، وفي فاعلية كبيرة ضد الرغبة في التغيير . ومع ذلك فلا يعد التعب بحال ، حتى فيما يتعلق بالمودة ، السبب الحاسم ، وناهيك عن كونه العلة الوحيدة للتغير . فالملابس ، كما نعلم ، وسيلة من الوسائل التي تسعى بها الطبقات الاجتماعية العليا إلى أن تميز نفسها من حيث المظهر الخارجى عن الطبقات الدنيا . وتحاول الطبقات الدنيا محاكاتها عن طريق تقليد هذه المودة ، ولكنها قبل أن تبلغ مكان الصدارة تسارع الطبقات العليا إلى تغيير خطوط المودة ، حتى تبقى المسافة بين الطبقتين على ما كانت عليه . وكلما كان المجتمع أكثر تحررا من التقليد وأوفر حظا من التمدن والتقدم الفكرى ، استعبدت هذه العملية مرارا وتكرارا ، أما في المجتمعات الريفية حيث تظهر غلبة التقاليد على الحافز إلى النهوض ، فان تغير المودة لا يكاد يذكر . وهذا الدافع ذاته الذى يقوم على المنافسة والذى يحدد تغيرات المودة ليلعب دورا رئيسيا وإن لم يكن على مثل هذا الوضوح في تغيرات الطراز .

ففي مجال الفن لا يتسنى تصور الأحوال التي يخضع لها التغيير في مثل هذه السهولة والبسر ، ذلك لأن الحافظ على التغيير لا يصدر هنا بوجه عام عن طبقة اجتماعية محددة تحديدا واضحا من حيث المولد والمكانة والثراء ، إنما يصدر عن صفوة ثقافية أشد تعقيدا في بنيتها . وعلى أية حال ، فمن الحقائق التي لا ينطرق إليها الشك ، أنه بالأسلوب ذاته أو يكاد ، الذي تسعى به طبقات معينة إلى الظهور في إهاب زعماء المودة ، فإن ثمة جماعة من المثقفين ومن المولعين بالفنون أو الخبراء ، تعتمد إلى مناصرة ونشر أنماط معينة من الفنون التي يتعذر على غالبية الناس ، بالنظر إلى جذتها والصعوبات الناشئة عنها ، أن يتذوقوها بل أن يفهموها أصلا . وعند ذلك يحاول الفريق المتخلف اللحاق بهذه الصفوة ، ولكن النمط الفني ، على خلاف المودة البحث التي تفقد كل قيمة لها حال انتشارها على نطاق واسع ، يصبح « طرازاً » ويستحوذ على أهمية تاريخية تتناسب مع مقدار ما يليق من رواج وقبول .

ولا تكاد تنقطع أبدا المحاولات الموحية بصور طرازية جديدة ولكن مآلها مرهون بمدى ما تلقاه من عناية وتطوير ، كما أنه معلق بأى من الإمكانيات الطرازية المختلفة التي ينطوى على جرثومتها عصر من العصور يقدر له الازدهار والنضج . فقد تنبت طائفة شتى من الميول على مر الزمن ولكن الجانب الأعظم منها لا يتمخض عن شيء ، فليست العبرة في تاريخ الطرز باكتشاف نمط ممكن للفن ، بل العبرة في الاحتفاظ به . ولا نزاع في تعذر القطع ببواكير حركة مثل الحركة الرومانسية فإن السمات الرومانسية لا تفتأ تظهر في الأدب من وقت لآخر منذ تاريخ يعود القهقري إلى راسين بل إن في ذلك تجاهلا أيضا للأمثلة التي هي أقدم عهدا والتي تعود إلى العصور الهلينستية وعلى كل ، فإن الرومانسية باعتبارها طرازاً تاريخياً محددا لم تثبت وجودها إلا في ظل نفوذ الثورة الفرنسية . وما لم تجد أية محاولة لابتكار نمط جديد في الفن ، ثمة رابطة معينة ، فلن يزيد خطبها عن كونها حدثاً يحمل إلى حد ما الطابع الشخصي العرضي . ولكن ماكنه هذا الشيء الذي يعقد مثل هذه الصلة بين التجربة الأولى والقاعدة الراسخة ؟ لقد تساءل بول فرانكل قائلاً : « لقد كان ضاع (العقد) هو الطائر البشير الأول ؛ ففي كان سيبدأ صيف (الطراز القوطي) ؟ » أو كما قال

بتعبير أوضح : « لقد نما الطراز القوطى حبة بحبة ، ولكن هل كان يتصور أول من بنى الحبة الأولى التى حملت النوع القوطى على أى نحو ستكون « كومة » الفن القوطى برمته ؟ » (١) أما ذلك الفريق الذى ينكر على البنائات الطرازية أى طابع واقعى ، مناديا بأنها لا تخرج عن كونها تجريدات لا بد وأن يقول نزولا على حكم المنطق إن هذه ليست بمشكلة حقيقية ، وإنه ليس ثمة شئ غير « الحبوب » وإنه لم يظهر فى أى مكان أو زمان ما يمكن أن يقال له « كومة » ولكن هذا الفريق يتجاهل الحقيقة الماثلة فى أن الكومة تزيد على كونها حاصل جمع الحبوب ، وأنها تفلح عند نقطة بعينها عن أن تصبح مجرد حشد من الحبوب . وإذا طرحنا هذا التشبيه جانبا ، فافتنا نقول إنه ما من طراز احتوته بحال التجارب الأولى الموحية به ، وإن عملية الربط أو « التثبيت » التى تحيل تجربة معينة إلى بداية الطراز ، تقع فى نقطة بعينها يتعذر تحديدها ، حيث يستحيل الكم إلى كيف جديد .

وقد كان من شأن الأبحاث التى أجريت حول بدايات الطراز القوطى أن وجهت الأنظار إلى زاوية جديدة لمشكلة التغيير الطرازى . فها هو ذلك الذى دفع باديء ذي بدء بعجلة التغيير تجاه الطراز القوطى — هل كان اختراعا تقنيا كما ينادى جوتفريد ممبر أو كان مقصدا فنيا جديدا كما يحلو لريجل أن يتصور ؟ وهل كان العامل الحاسم للأخذ بالطراز الحديد يتمثل فى حافز عقلى أو رغبة فى إحداث تأثيرات خيالية وهمية ؟ وأيهما كان أسبق ، العقد المتقاطع أو فكرة التكوين الرأسى ؟ وهل استمد مشيدو الكاتدرائيات القوطية مدركهم « الرأسى » من الوسائل التى توافرت فى سبيل تحقيقه أو أن رؤية جديدة للسموق والارتفاع تمثلت فى الإحساس القوطى بالنساق ، قد انتزعت من الصناعات الوسائل اللازمة لترجمة هذه الرؤية إلى أحجار وزجاج ؟ (٢) ولعل الوازع على ذلك الابتكار العقلى التقنى تمثل فى رؤية

(١)

Frankl : « Meinungen über Herkunft und wesen der Gotik », in

Timmling : Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft (1923), p. 18.

(٢) Ernst Gall : Niederrheinische und normannische Architektur im

Zeitalter der Frühgotik (1915); Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland, I (1925). Victor Sabouret : « Les voûtes nervurées : rôle décoratif des nervures » in Le Génie civil (1928). Pol Abraham : Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval (1934) pp. 146.

لا عقلية كانت غير متمفصلة من قبل ، وربما أوحى بهذه الرؤية ومهد لها السبيل ،
 الاختراع التقني ؛ كلاهما ممكن . ذلك أن الفكرة الفنية ذاتها التي تعتبر لا عقلية
 وشخصية بالنسبة للفرد من حيث كونها « رؤية » تجدد في حل المشكلة الفنية تعبيرها
 العقلي القابل للإيصال والمقبول اجتماعيا . والحق أنه ليس في مقدورنا أن نجيب عن
 الأسئلة المتعلقة بما إذا كان الطراز قد بدأ بفعل ذهني ذي طابع عقلي أو لا عقلي ،
 أو ما إذا كان ذا أصل عملي أو مثالي ، وحالنا في ذلك لا يختلف عن حالنا إزاء
 السؤال الآخر الذي يتعلق بالنقطة التي ينتهي عندها دور الفرد ويبدأ دور المجتمع .
 ولن نكون بعيدين عن الصواب إذا نظرنا إلى عملية صياغة الطراز على أنها حركة
 دياكتيكية بين القطبين التقني والخيالي ، العقلي واللا عقلي ، وبين الحاجات
 الاجتماعية والدوافع الشخصية ، وفي هذا الصدد ليس ثمة فارق جوهري بين نشأة
 الطراز ونشأة العمل الفني المفرد . وليس الأثر الفني مجرد تحسين لرؤية فنية أو
 ترجمة صورية حسية لشيء مثالي كامل الدلالة بالفعل ومكتمل في ذاته . فكما أشار
 كونراد فيلدنر فان وسائل التمثيل لم تكن قط مجرد وسائل حيادية ساكنة يجري
 تطبيقها على نحو آلي ، بل إنها تعتبر في حد ذاتها عوامل إنتاجية في العملية الإبداعية ،
 إذ تخصب قدرات الابتكار وتنهها (١) . وبالاختصار فان تنفيذ فكرة الفنان في
 وسط معين ليس أمرا ثانويا الأهمية ؛ بل إنه على العكس من ذلك ينطبق تماما على
 تصور العمل في إطار الصور الحسية ، فتنفيذ الأثر الفني هو بتكاره . فقد يبدأ
 الفنان بفكرة غير محددة أو متمايزة شيئا ما لما ينبغي تحقيقه ، وتدفعه فكرة مهمة
 تدور برأسه إلى أن يضع لمساته الأولى ، التي تبدو في الغالب تمهيدية حيرى ، وهذه
 تدفعه إلى أن يتحسس طريقه رويدا رويدا ليلج مغامرته الكبرى التي لا تتضح
 نتائجها حتى الخطوة الأخيرة ذاتها . وتتحدد اللزمة الثانية فعلا بمركب لعاملين
 مختلفين : أولهما الفكرة الحسنية الأصلية غير المحددة وثانيهما البداية التجريبية الأولى
 لتجسيدها ، أى للمعالجة الأولى للمادة المتوافرة . ومثل هذه اللزمة الثانية وكل
 لمسة تالية شيء لم تكن في الحسبان كما لم يكن ممكنا التنبؤ بها ، فهي تجسيد لرؤية
 أصلية تسبح في هيمولي ، في إطار واقعي غريب عنها . فانها لغريبة عنها تلك الأحجار

والأصباغ والكلمات ، وغريب عنها الإزميل والفرشاة وغيرها من الأدوات ، وغريب عنها إيقاع العبارات بل غريبة عنها مهارات الفنان الخاصة التي تحرك أفكاره في واقع الأمر وإن كانت تقيدتها وتميعها . وإن خلق الأثر الفني ليستتبع التكيف المتبادل بين الوسيلة والغاية والصياغة المتصلة للواحدة في ضوء احتياجات الأخرى ، وكذلك تنمية إحداهما في ظل التوقف الكلي على الأخرى ، ولكن ذلك ليصدق أيضا على الفكرة الفنية والتقنية الفنية ، فحتى هاتين يتعدى التمييز بينهما إلا من الوجهة النظرية فحسب .

وهكذا يتضح أن كل عملية إبداعية يقرر فيها كل فعل تام الفعل التالي ، إنما هي تفاعل دياكتيكي بين عناصر تحمقت لها الصورة فعلا وأخرى توشك أن تتخذ صورة لها ، ويصف فيلدر هذه العملية بأنها عملية تبادلية تقدمية تخضع فيها الفكرة للصناعة طورا وتخضع فيها الصناعة للفكرة طورا آخر ، أو تخضع فيها العين لليد تارة وتخضع فيها اليد للعين تارة أخرى . وقد كتب يقول : « وحتى بالنسبة للمحاولات الأولية للغاية لتمثيل شيء ما ، فإن اليد لا تنفذ شيئا سبق للعين أن أنجزته ، ولكن الأرجح أن ثمة شيء جديد يخرج إلى الوجود ، وأن اليد تتعهد ما بادرت إليه العين وتتقدمها خطوة أخرى »^(١) . أو بعبارة أوضح : « إن هناك خطأ شائعا على أوسع نطاق يقول بأن نظرتنا المعتادة إلى الأشياء إنما تنطوي على بعض المخططات الذهنية التهديدية التي لا تحتاج لكي تصبح أعمالا فنية إلا إلى أن تكتسى بالمادة . وتحقيق بنا أن ندرك أنه ما من سبيل إلى إنشاء أي شيء جديد بأن يطلق عليه اسم التمثيل الفني إلا إذا تم ذلك داخل العملية ذاتها التي تعطيه شكله أو صورته . ويجدر بنا أن نؤكد أن اليد لا تنفذ شيئا سبق للذهن أن صورته بالفعل ، بل إن عمل اليد إن هو إلا مرحلة إضافية تالية في عملية موحدة لا تقبل التقسيم أو التجزئة . حقيقة أن ثمة إعدادا غير منظور لها يتم في الذهن ، ولكن لا سبيل أمامها لأن تتقدم لبلوغ مرتبة الكمال والتمام إلا من خلال المعالجة المادية الفعلية ذلك أننا إذا افترضنا أن الناس يولدون وقد اكتملت لهم ملكاتهم العقلية والروحية ، ولكن لم تكن لهم من أيد ، فإن ذلك لن يؤدي إلى انحطاط مستوى تصوراتهم ، على المعنى

الذى استخدمنا فيه هذه اللفظة آنفا ، ولكنه سيحول دون إمكان قيام أية تصورات فنية . . . (١) . وهنا تبدو العلاقة واضحة بين هذه الفكرة وفكرة ليسنج Lessing القائلة برفاثيل « مسلوب اليدين » والتي كانت فيما يرجح الأصل في خواطر فيلدر هذه . أما ليسنج بمدركه حول الرسام الذى لا تم اوده فحسب أفكار فنية دون أن يكون قادرا على تنفيذها ، بل إن أفكاره هذه لن تتكبد أية خسارة فنية تذكر إن هى لم تنفذ ، إنما ينادى بوجهة نظره كلاسيكية بحت . بمعنى أنها سابقة على الفلسفة التاريخية والفلسفية الجدلية . فانه ما فتىء يلتزم بالتصور الأفلاطونى الذى يقول بأن الأثر الفنى يجد أنقى وأكمل صورة له لدى فكرة الفنان ، على حين أنه لا يقدر لهذه الفكرة أن تجنى شيئا وربما خسرت الكثير من جراء تحقيقها . وعلى النقيض فى هذه النظرة اللاواعية تماما ، يؤكد فيلدر كلا من الطبعيتين الحسية والمادية للأثر الفنى فضلا عن فرديته التاريخية . ذلك أن الأثر الفنى إذا ما نظر إليه على أنه من نتاج التفاعل بين الفكرة والأصول التقنية وبين الرؤية والأداء اليدوى ، وبين المشكلة والموهبة فانه يكشف بذلك عن كل من الطابع الخاص لعصره ، وتفرد التاريخى الخاص .

ويبدو أن برجسون لم يكن إلا مستأنفا اتجاه فيلدر الفكرى — الذى كان مجهولا لديه دون شك — عندما تدارس الدعوى التالية ، وهو يرسى أسس نظريته الخاصة فى الفن : « تتوقف صورة الشخص المرسومة التامة على ملامح النموذج وطبيعة الفنان ثم الألوان . . . ولكن أحدا لا يستطيع حتى الفنان نفسه أن يستبين مقدما الكيفية التى ستظهر عليها اللوحة ؛ ذلك لأن التنبؤ بذلك معناه توقع الشكل التام قبل أن يكون له ثمة وجود » (٢) . ويبدو هنا برجسون أشد حدة من فيلدر فى صياغته للمدرك القائل بأنه فى مجال الفن لا تخرج الفكرة إلى الوجود إلا إن اقترنت بتحققها ، وأنها إما أن تكون مستحيلة التصور بمعزل عن صورتها العينية ، وإما أنه بتصورها ينبغى الحكم بأن عملية الخلق قد تمت بالفعل . وكيفما كانت صياغة هذا المدرك فان أهميته من ناحية علم المناهج واضحة جلية . فهى تهيء لنا مفتاحا لفهم

(١) المرجع السابق II, 168

Henri Bergson : L'Evolution créatrice (1907), p. 7. (٢)

منشأً وتغير البناءات الثقافية بعامة ، كما توضح على الأخص دياكتيك الإنتاج الفني والتعديلات المتصلة التي تخضع لها الاتجاهات الفنية . فكما أن فكرة الأثر الفني تنمو خطوة بخطوة مع الأثر ذاته ، فإن الطراز يخرج إلى الوجود رويدا رويدا ويتطور نتيجة لصراع جدلى يقوم بين الآثار الجارية العمل فيها في تلك اللحظة والآثار الموجودة بالفعل وذات النفوذ والتأثير . وكما أن المعنى الحقيقي للأثر الفني فضلا عن نجاحه أو فشله يبقى حتى اللمسة الأخيرة ، سؤالا مطروحا وهدفا لصراع مريب فائنا لا نستطيع أن نقطع بالوجهة التي سيتجه إليها طراز من الطرز حتى يكون قد بلغ نهاية المطاف وقال كلمته الأخيرة . أما عن العلاقات المتبادلة بين العناصر المكونة له فهي معلقة بميزان متأرجح متغير ، عرضة للارتداد في أى وقت ، شأنها شأن التأثير المتبادل بين الأجزاء المختلفة المكونة للأثر الفني المفرد . أما الماضى والحاضر والتقليد والتجديد والصورة المشتركة والمقصد الفردى فلا تحمل من مغزى أو أهمية بالنسبة للطراز إلا إذا نظرنا إليها مجتمعة ، فان معنى عامل من العوامل يتغير بتغير معنى العامل الآخر .

وقد تصدر الحركة الأولى في سبيل إبداع أو تغيير نمط للتعبير الفني عن مجرد حافز يدفع الفنان إلى أن يهيء لنفسه رؤية شخصية ما ؛ ففي اللحظة التي يدبج فيها عبارة ، أو يخطط بفرشاته ، أو يضرب وترًا يصبح خاضعا لأحكام تقليد أو تواضع بعينه ، أى أنه يسلم بمجموعة من القوانين الموضوعية التي تتعلق بالصورة ، وطائفة من المعايير التي تتصل بالذوق . ومع ذلك فانه يأبى على نفسه أن تصبح رهينة هذه الأغلال من القواعد والقيود ؛ فاذا به يوسع من نطاقها ويعدل منها ويسامها إلى الأجيال من بعده على هيئة متغير شخصى خاص به . ولكن ما يحدث بالفعل ليس على مثل هذه البساطة واليسر . ذلك أنه بالنسبة للفنان الخلاق ، تأخذ الصور الطرازية الجارية ، وتقاليده الصناعة والمواضعات السائدة في الذوق ، المعنى الذي يعزوه إليها على الفور . أى أنها تظهر على وجه مخالف لكل شخص يتصدى لها بغايات وقدرات خلاقة . وإذا لم يكن ثمة تقليد تتوافر له أسباب الاكتمال والوضوح والموضوعية المطلقة ، فليس هناك كذلك تواضع يتعلق بالذوق ويحمل عين الدلالة لكل الناس على اختلاف مشاربهم وفي كل السياقات الممكنة . وعلى القياس ذاته فليس ثمة دوافع فنية أو أهداف فردية إلا ما كان منها بارزا أمام خلفية تمثل اتجاهًا

طرازيا عاما وما كان يجد منها سبيلا للتعبير عن نفسه في نطاق وعن طريق صراع يقوم بينه وبين شيء آخر يبدو دخيلا وغريبا عليه .

٦ - الفهم وسوء الفهم :

لعله يبدو لنا ، من وجهة نظر علم المناهج ، أن ثمة هاوية سحيقة قد شقت بين تاريخ الفن ، والممارسة الفعلية للفن ، ذلك لأن مجالى هذين الوجهين من وجوه النشاط يبدوان حقا مختلفين جد الاختلاف . ولكن هل من وجود حقيقي لمثل هذه الهوة بين المجالين ؟ هل صحيح أنه بالنسبة لمن يمارس الفن « ليس كل شيء ممكنا في كل أوان » ، في حين أن تاريخ الفن يخضع للمبدأ القائل بأن الطرز التاريخية المختلفة تستوى في أهميتها ؛ بمعنى أن لها على حد سواء الحق في أن يعترف بها ، وأن تتمتع بفرض متكافئة للحصول على التقدير الكافي ؟ وبالاختصار ، هل يجوز أن يكون كل شيء ممكنا في كل أوان بالنسبة لتاريخ الفن دون أن يكون كذلك بالنسبة للفن ؟ وهل تتمتع الاتجاهات الطرازية المختلفة حقا بفرض متكافئة في أى زمن معين لأن تجتذب الانتباه وتصبح موضوع الاهتمام الرئيسي ، أو أن تنال منا مجرد نظرة بريئة وفكرة منزهة عن الغرض ؟ لقد قيل إن ثمة فارقا أساسيا بين الإمكانيات الطرازية المحدودة المتاحة للفنان الممارس لفنه ، وبين قدرات مؤرخ الفن على تفسير خاصيات الطرز المختلفة ، ولكن ذلك مرده كما هو واضح ، إلى الدعوى القائلة عن شعور أو لا شعور ، بأن الفن يتحدد تاريخيا ، أما التحليل العلمى للفن فغير مشروط سواء من الناحية التاريخية أو النفسانية . والواقع أن مؤرخ الفن يرسف في قيود تفرضها الأهداف الفنية لعصره . فان مدركاته حول الصورة ومقولاته فيما يتعلق بالقيمة إنما ترتبط بأنماط الرؤية ومعايير الذوق لدى عصر معين . وعلى كل فذلك إنما يصدق على أية اكتشافات أو تقويمات محددة قد يتوصل إليها . وقد يحدث أن يتفق لأحد التفسيرات أو التقويمات التي سبق أن حازت القبول أن تصمد حتى في مواجهة تيار الجهد الفنى السائد ، وبخاصة في عصر علمى ، على الرغم من أن مثل هذا التناقض لا بد أن يحد من القدرة على التعمص الوجدانى ، التي تعتبر شرطا من الشروط الأساسية لأى أثر ناجح في تاريخ الفن . بيد أنه ليس من المستطاع التوصل إلى تقويم محدد في مثل أهمية التقويم الذى تم مؤخرا لفن الباروك ومذهب

«الصنعة» (التصنع) دون أن يحدث نوع من التوجيه الجديد لأنماط العيان والإنتاج بين الفنانين أنفسهم .

وعلى حين أن مجرى العلوم الطبيعية يكشف على الدوام عن استقلال بعيد المدى ، بل عن آلية ، فإن مجرى تاريخ الفن يتوقف إلى أبعد حد على الممارسة الحارية للفن ، ذلك لأنه يستند إلى «الفهم» ، وهو مدرك ثقافي يتضمن على خلاف مدرك «الشرح» العلمى ، نغمة انفعالية معينة وعلاقة مباشرة بالحياة . وقد تبين «دلتاي» الصعوبة الخاصة — والحاذية الخاصة أيضا — لكتابة التاريخ فى حالة إذا ما سعى المؤرخ إلى الإحاطة بموضوعه إحاطة تستوعب كل ارتباطاته الحيوية وحاول أن يستنبط من علامات حسية معينة ، معنى «باطنا» فائقا للطبيعة الحسية (١) . وإننا لا نواجه مثل هذه الصعوبة فى حالة الأثر الفنى وحده بل إن أبسط ضروب التعبير الشخصية مثل عبارة ترد فى خطاب أو ملاحظة عابرة تضعنا أمام مشكلة لا نظير لها فى أى مما نصادفه فى العالم المادى . ولن تظهر دلالة هذه التعبيرات أو قيمتها ، إلا بالنظر إليها بوصفها جزءا من كل روحانى أى أن معناها وقيمتها يتوقفان على السياق الروحانى الذى ترد فيه . وبعبارة أخرى ، فإن شرح الظاهرة الطبيعية لا يتطلب منا غير إيضاح عليتها ، ولكن ما من سبيل أمامنا إلى فهم أى منطوق شخصى ، سواء كان لفظة عابرة أو صورة فنية محكمة التنظيم إلا إذا قممنا شخصية الذات صاحبة المنطوق . ومثل هذه العلاقات الباطنية لا تتحكم فحسب ، بل قد يقال إنها مقومة للمعنى المتضمن فى أى تعبير مشحون بالانفعال . وعلى ذلك فقد يتخذ الأثر الفنى معنى جديدا مع كل تفسير جديد ، فى حين أن القضية العلمية لا يمكن أن يكون لها غير شرح صحيح واحد . وقد كتب شلاير ماخر Schleier Macher يقول : «وحيث لا يوجد مجتمع ، لا يوجد شىء يمكن أن يتخذ نقطة بداية للفهم» . وقد أخذ عنه كل من درويسن ودلتاي هذا التعريف أساسا (٢) . ولم يحاول أى منهما حتى رفض طابع هذا المدرك اللاعقلى الصادر عن أصله الرومانسى والذى لا يعتبر بحال جوهريا بالنسبة له ، والحقيقة أن عملية «الفهم»

Dilthey : Gesammelte Schriften, V, 318.

(١)

Droysen : Loc. cit.; Dilthey ; Gesammelte Schriften, VII, 191.

(٢)

إنما تعنى ضمنا أن كل تفسير تاريخي إنما هو تفسير شخصي وأنه يقوم على أساس من التجربة الباطنية ، وليس على أساس من وقوع أى اتحاد صوفي (unio mystica) .

والسؤال الذى ينبغى أن نطرحه هو : ماهى الاستنتاجات التى تترتب على الحقيقة الماثلة فى أن المرء يعول فى تفسيره للتاريخ على ما أتيح له من فرص الخبرة الخارجية والداخلية — أى إلى أى حد تحدد هذه الحقيقة أو تفسد أو تشوه وجهات النظر السائدة حول التاريخ ؟ ذلك لأن الفهم الذى تتخذ وسيلة إليه مآرب المؤرخ الشخصية وأهدافه الخاصة إنما هو عرضة حقا لأن يتردى فى مهوى سوء الفهم . ولكن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة ليست ميسورة سهلة بأى حال من الأحوال . فالقضية العلمية قد تفهم حق الفهم أو يساء فهمها تماما ، غير أن الظاهرة الروحية مثل المنطوق الانفعالي أو التعبير عن الذات ، يتعذر من جانب ، فهمه فهما تاما كما لا يمكن — على افتراض أنه يتسبب فى إحداث رد فعل تلقائى من نوع أو آخر — أن يساء فهمه تماما . وليس من سبيل إلى استعادة أية حالة ذهنية وفقا لعلامات خارجية ، كما أن كل منطوق معبر يعد على معنى ما « مشولا » عن الاستجابة التى يحدثها . أما عن الحالة السلبية أو امتناع الفهم تماما لإزاء بعض القضايا النظرية ، فيقابله بالنسبة للأثر الفنى انعدام كل تأثير مباشر تماما ، أو الفراغ والخواء المطبق ، وليس ذلك من قبيل إساءة فهم معنى المنطوق ، بل عجز عن فهم أن لهذا المنطوق معنى على الإطلاق .

وقد ذهب الأمر إلى حد إحساس «جوته» بأنه قد أسهم فى خلق شخصية هملت ، وما لاشك فيه أن فردريش شليجل Friedrich Schlegel قد راوده شعور مماثل فيما يتعلق بشخصية دون كيخوته . وعلى أية حال فقد كان دلتاى أول من ادعى أنه « يفهم الفنان على نحو أفضل من فهم الفنان لنفسه » ^(١) ، وكان أونامونو Unamuno أول من فاحر بأنه قد بث فى دون كيخوته معنى لم يكن ليخطر لسرفانتيس على بال ^(٢) . وفى هذه الأثناء ، ساد الاعتقاد بوجه عام بأن الفنان ليس فى حاجة

Dilthey : «Die Entstehung der Hermeneutik», Philosophische
Abhandlungen Chr. Sigwart gewidmet (1900), p. 202.

Miguel de Unamuno : Vida de Don Quijote y Sancho (1914).

(١)

(٢)

إلى معرفة كل ما ينبغى معرفته عن عمله ، بل إنه فى الواقع غير قادر على ذلك أو راغب فيه . وإذا كان للمرء أن يفترض أن الفنان أقدر على فهم عمله الخاص ، وأن مقصده الشعورى منه هو المفتاح الوحيد الذى فى المتناول فى سبيل فهم هذا العمل فلا مشاحة من أن يسلم المرء بأن المراقبين المتأخرين قد اقتصروا فى أغلب الأحيان ضروباً مذهلة من سوء الفهم ، بل إنهم أبوا ، فى بعض الأحيان فيما يبدو ، أن يقبلوا بالتفسير « الموثوق به » . وإن المشاهد ليحس على الدوام باحساس معين من الدهشة والغربة كما أنه على الرغم من أن شعوره هذا يتضاءل كلما ازدادت معرفته بالآثر الفنى وثوقاً ، فانه يظل على درجة من القوة تحول بينه وبين إغفاله تماماً لذلك الفارق الجوهرى بين هذا الآثر من آثار الماضى وبين الفن المعاصر .

فالأول جزء من الثقافة ، أما الثانى فجزء من الحياة . وعلى الرغم من أن تقريب الشقة فيما بينهما يعد من أخطر المهام المنوطة بتاريخ الفن فلم يتفق أن حققت هذه المهمة قط غير قسط ضئيل من النجاح . ولا يتضح ذلك فحسب من التوتر الذى لا يزال قائماً بين معرفة الشئون المتعلقة بالفن من جانب ، والإحساس الأصيل به من جانب آخر ، بل من الحقيقة الماثلة أيضاً فى أن نتائج الأبحاث التى تجرى فى هذا الميدان تتعرض للمراجعة الدائمة دون أية بادرة على تحسن حقيقى . والواقع أن تاريخ الفن لا يفتأ يعالج موضوع بحثه من زوايا جديدة ، ولكن هذه لا تخلص بالضرورة إلى وجهات نظر أكثر شمولاً أو أدعى إلى الاستنارة من تلك التى تقدمتها . فهل أصبح فى مقدورنا اليوم أن نفهم رفايل ، على وجه أفضل وأن نحيط بشخصيته فى وضوح وتكامل أعظم وأكثر مباشرة ، مما تأتى لمن عاشوا منذ قرن مضى أو قرنين أو ثلاثة ، ولا سيما أنه لم يعد بعد على مثل الصورة المتألقة البهية التى بدت لأنظار معاصريه ، وفى نظر جيل «بوسان» Poussin و«ليبرون» Lebrun بل و«إنجريس» Ingres ؟ لقد أصبح فنه ، فى نظرنا ، علماً على التكوين الكلاسى للصورة ، مثلما تبدو لنا التراجيديات اليونانية اليوم على أنها مجرد مرحلة تحقق فيها الكمال للشكل الدرامى ، كما أنه لا يسعنا أن نتذوق «الكوميديا الإلهية» إلا بوصفها قصة خيالية مفتعلة على نحو ما ، رغم جلالها وروعها . ثم إن سيكولوجية شخصيات شكسبير لتأخذ منا بمجامع القلوب ، ولكننا قلما نقتنع بها . وثمة جوانب للأعمال الفنية مثل خصائص التكوين الفراغى لدى فناني العصور الوسطى ، وتحليل المنظور

المركزي لدى الفن الإيطالي إبان القرن الخامس عشر ورتابة نمط التلوين في كثير من روائع عصر النهضة ، نجد لزما علينا إزاءها أن نغض الطرف عنها تماما ، إذا ما أردنا أن نستمتع استمتاعا كاملا غير منقوص بفن هذه العصور . وعلى ذلك ومع كل هذه القيود وكل هذه التقلبات في وجهات النظر ودرجة الوثوق بها ، فهل يحق لنا على أى وجه الزعم بأننا قادرون على الفهم السليم للآثار المعنية ؟ وهل تمثل هذه عين الآثار التي راح الناس يتحدثون عنها طوال عهود مديدة ؟ إن ثمة شيئا مؤكدا واحدا ، وهو أن تفسيرنا لآثار اسخيلوس أو سرفانتيس أو شكسبير أو حتى جيوتو ورفائيل لم تكن لتتفق بحال مع رأى أى من هؤلاء . ولا يتيسر لنا في الغالب « فهم » الإنجازات الثقافية الماضية إلا عن طريق انتزاع جزء ما للآثر الفني من إطاره الأصلي وتضمينه سياق نظرتنا الخاصة إلى العالم . وحالنا مع الفن أشبه بحالنا مع الفلسفة ، فعندما نجد أنفسنا على وفاق مع مفكر سابق ، فالغالب أنه ، كما سبق أن قيل ، إنما يرى رأيا مخالفا ، فان لكل فكرة في مذهبه وظيفة مغايرة ومن ثم فانها تؤدي معنى مختلفا لما لابد أن تؤديه في سياق أفكارنا (١) .

ولتاريخ الفن أن يزعم صادقا أن هذه الضروب من إساءة الفهم لابد أن يفتضح أمرها إن عاجلا وإن آجلا ، وأن في الوسع ردها إلى الحد الأدنى . ولكن ذلك لا يبنى الحقيقة الماثلة في أنه لن يكون في طوقه قط إبطالها تماما ، وأنه سيجد لزما عليه إذا ما أراد أن يحيط بموضوعه إحاطة تامة ، أن يختبر على الدوام وجهات نظر تاريخية جديدة . والخلاصة أنه لا غناء لأى تفسير تاريخي عن تطبيق المقولات المنطقية والصور البصرية الحاضرة على الماضي . ومما لا شك فيه أن ثمة عددا لا يقع تحت حصر من الأخطاء والتفسيرات المغلوطة التي يمكن إزالتها ، وبوسعنا أن نقرر إلى حد كبير ما كان يدور بخلد الفنانين الأفراد ، كما أن في مقدورنا عن طريق إيضاح العلاقات التي تربط أثرا فنيا بعينه بمظاهر عصره الأخرى ، أن نستعيض عن التأملات العشوائية حول معناه الممكن بقضايا تصلح للدراسة والبرهنة العقلية . هذا كله ميسور ، ولكن هل يقدر للمرء أن يتحقق قط من أنه قد توصل إلى رأى

يقينى أخير حول الكيفية التى كان يراد بالآثر الفنى حقيقة أن يفهم عليها ويختبر .
وإذا ما كنا سنواجه الآثر الفنى دون أن تكون لدينا أية تصورات مسبقة على الإطلاق ، ألا نكون فى ذلك أشبه بحمامة « كانت » التى ما إن شعرت بمقاومة الهواء ، حتى خطرت لها فكرة أن تحليقها فى الفراغ سيكون أفضل من ذلك ؟
إن المقاومة التى نواجهها حيناً نلتقى بالواقع إنما هى شرط مقوم لحياتنا الروحية ،
فإن إنجازاتنا تتوالد وسط هذه المقاومة وتستمد صورتها من تلك القيود ذاتها
المضروبة حولنا . وتحليق تاريخ الفن إنما هو محدود محدود لا تقتصر فحسب على
الحقيقة الماثلة فى ضياع المعنى الذى كان يرتبط بفنون العصور الخالية ، بل إنه مقيد
كذلك بالنظرة إلى العالم التى يدين بها مؤرخ الفن وهى نظرة محدودة بنوع خاص ،
وإن كان فى الحق لا يستطيع أن يرى شيئاً منها . والواقع أنه لهذا السبب عينه وهو
اكتشافنا هذه النظرة إلى العالم ، ضاع المعنى الأصلى ! وكما أن الطير ان متعذر فى
الفراغ ، فلا سبيل إلى فهم الآثار الفنية إلا فى ضوء نظرة إلى العالم ، بمعنى أن تختبر
هذه الآثار من حيث ماهيتها والقصد منها ، أى بوصفها تعبيرات عن نظرة معينة
إلى العالم .

ولعل الفكرة القائلة بأن الآثار الفنية تتغير بمضى الزمن ، وأنها تفقد أصولها
وجذورها ثم تذوى وتموت ، وأن على الأجيال اللاحقة أن تبعث فيها روحاً جديدة
غريبة عنها ، لكى توقظها من سباتها الظاهرى هذا ، لم يكتشفها أندريه مالرو بل
إنه أفصح عنها على أقل تقدير فى رصانة وقوة . فقد ذهب إلى القول بأن الآثار
الفنية إنما تتحول على الدوام من أشياء تؤدى فى جلاء وظيفة حيوية إلى قطع متخفية
ميتة . « فالمتحف » إن هو إلا جبانة للفن ، ومرقدا للمومياءات والأشباح . فالصوت
الذى خاطبت به منحوتات « البارثينون » أبناء عصرها قد خرس إلى الأبد ، والتعبير
الذى يظهر على قسما ت وجه « الملاك الباسم » فى كاتدرائية مدينة ريمز يجمد فى
عبوس ، وكلما عاد إلى الحياة من جديد نطق بشيء مخالف . ما من شك فى أن
عذارى البارثينون وملاك ريمز قد أصبحوا « غير مائتين » ؛ فقد أحلهم تاريخ
الفن إلى أسطورة ، وما لدينا اليوم إنما هو آثار فنية أسطورية الصبغة وليس تلك
الآثار الأولى التى كانت تنبض بالحياة .

ولا يتطلب الأمر منا كبير حذق لكي نتبين قصور هذه النظرة إن لم يكن لشيء فـلأنه من الواضح الجلي أنه ينبغي أن تتوافر لنا القدرة على التعرف على درجات مختلفة من الفهم إذا ما أردنا التحدث عن سوء الفهم . فإذا لم نكن نفهم الفن القوطي على وجه أفضل من فهمنا لفن الشرق القديم ، وإذا لم نكن نعلم من أهداف الإغريق الفنية ما لا نعلمه عن مرامي فن الهنود « السيوكس » (بأمريكا الشمالية) ، لما خطر لنا أنه من الجائز أن يساء فهم الفن . وما لم نكن قد استطعنا في واقع الأمر ، المرة تلو المرة ، أن نميط اللثام عن ضروب من الانحراف والقصور في التفسير ، ما أمكننا أن نحس بوجود وجه للخلاف بين مجرد حكم خضع لظروف زمانه ومكانه ، وحكم صدر عن مؤرخ ناقد ، أو بين الاستغراق المجرد في تذوق الفن وبين التفكير والتأمل اللذين لا يترددان في تعليل نوع استجابتهما . ولن يكون من سبيل قط إلى القضاء على هذا التوتر واستئصال شأفته تماما ، وهي حقيقة لم يكن ناقدو مالرو أول المبادرين إلى اكتشافها . فقد استبان ، على هذا النحو ذاته تماما وقبل أن يظهر على خشبة المسرح مالرو أو نقاد المذهب التاريخي الحديث بوقت طويل ، أن التاريخ لا يمكن أن يكون سوى تاريخ لموضوع لا تاريخي ، أو بعبارة أخرى ، أن ثمة قدرة روحية متماثلة تعبر عن نفسها من خلال مختلف متغيرات أي نمط معين من النشاط الروحي سواء كان علميا أو فنيا . ولو أن الروح الإنسانية قد أصابتها تغيرات مطلقة في غضون التاريخ ، لكان قد ضرب بيننا وبين البنيات التاريخية حدود لا سبيل إلى تخطيها ولأصبحت هذه البنيات مغلقة على أفهامنا تماما^(١) . ولكن موقفنا لا يعني على الإطلاق أن كل تغير يطرأ على وجهة نظرنا التاريخية ، مرده فحسب إلى أننا قد وجهنا انتباهنا إلى طائفة أخرى من الأشياء دون أن نكون قط قد أخذنا بوجهة نظر مخالفة لإزاء هذه الطائفة بعينها^(٢) . ومن الواضح أن العلة في اختلاف أحكامنا حول كلاسيكية العصر القديم أو حول رفايل أو شكسبير أو روبنز لا يمكن أن ترد فحسب إلى مجرد القول بأن الناس يعلقون إهتمامهم من وقت لآخر على أجزاء أو وجوه مختلفة لأعمال هؤلاء الفنانين ، ومع ذلك فإن تأرجح

الاهتمام هذا يقيم الدليل على أن ثمة أمراً نسبياً ، كما تدل على ذلك أيضاً وبالدرجة ذاتها التقويمات الجديدة للسمات ذاتها . ولا حاجة بنا ، على الحملة ، إلى أن نتفرع على هذا النحو من مغبة الوقوع في شرك الفلسفة النسبية في هذه المسألة المتعلقة بإعادة تقويم الأجيال المختلفة للإنجازات التاريخية . وكما سبق أن أشار كارل مانهايم ، فإن حكم المرء على شخصية والديه ليختلف باختلاف مراحل حياته ، مثلاً في العاشرة والعشرين والثلاثين والأربعين ، ومع ذلك فإن أحدا لا ينتهي من ذلك إلى أنهما فاقدتا الشخصية ، على أى معنى موضوعي ، وأنه إن صح أن لهما مثل هذه الشخصية فلا سبيل إلى التعرف عليها ، ولكن الأرجح أننا نخلص من ذلك إلى أن ليس في وسع المرء في كل من هذه الأعمار أن يفهم إلا ما هو ميسور الفهم بالنسبة لمرحلة النمو الجزئية التي يمر بها . وبالمثل فإن المنظور التاريخي رهن بالتغير ، ولكن ليس في ذلك ما يحدونا بحال إلى أن ننكر على التاريخ كل قيمة علمية ^(١) . بيد أن ذلك لا يعني بلا ريب إمكان أى تفسير وكل تفسير للتاريخ وأحقيتهما بالقبول . ويقدم لنا مانهايم نفسه نمطين من المعايير التي يمكن على ضوءها دراسة تفسيرات تاريخ الفن . فينبغي أن يكون أى شرح للأثر الفني ، من ناحية ، خلوا من التناقض كما يتحتم أن يطابق كل سمة ظاهرة من سمات الأثر موضوع التفسير ، وأن يكون متفقاً من ناحية أخرى مع الظروف التاريخية لمنشئه إلى مدى ما يمكن التثبت منه بالرجوع إلى الوثائق والأسانيد أو وفقاً لأية مناهج موضوعية أخرى . ومن المحتم أن تقي أية تفسيرات للأثر الفني بهذين المطلبين مهما بلغت من تناقض في نواح أخرى .

وإن مالرو ، بدعواه القائلة بحتمية سوء فهم فن العصور الغابرة ، ليجد نفسه في موقف لا يحسد عليه من حيث تعرضه لسهام النقد . ومع ذلك ، فتظهر هنا حالة من الحالات التي يبدو فيها الخطأ أدعى إلى الاستنارة وأكثر فائدة من الصواب ، ولا سيما إذا ما قارناه بنزعة التزمّت التي تأتي التسليم بأن ثمة صعوبة جوهرية تتعلق بالتفسيرات التي تدور حول تاريخ الفن ، ويستحيل تماماً التغلب عليها .

Mannheim : Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation (١)

(1923), p. 27.

وإنه لمن المتعذر فهم الماضي في حد ذاته أو تبين أية هيئة أو صورة له ، فهو لا يتخذ من معنى أو شكل إلا عند ما يعزى إلى حاضر معين . ومن ثم فإن لكل حاضر ماضيا مخالفاً ، وعلى ذلك فينبغي إعادة كتابة التاريخ المرة تلو الأخرى ، وأن يعاد تفسير المبدعات الفنية وتعاد ترجمة الأعمال الأدبية العالمية . وتبعاً لذلك فإن الزعم القائل بأن أى فهم للماضى إنما هو على نحو من الأنحاء سوء فهم له ، ليس هذا كله . فالموقف الذى تتأمل منه التاريخ لا يقع خارج دائرة التاريخ ، فتأملنا للماضى إنما هو في حد ذاته نتاج للتاريخ . وعن هذا الموقف الغريب ، الذى يحدو المرء إلى تصور أفعى تلدغ ذنبها ، تنشأ أعوص معضلات فلسفة التاريخ . ذلك أن الأمر لا يقتصر فحسب ، كما أشار درويسن ، على أن موضوع خبرتنا التاريخية ليس الماضى نفسه بل ما لا يزال متخلفاً عن الماضى ، وأن كل حدث فعلى يتبدى لناظرى المورخ الباحث مشبعاً تماماً بالماضى^(١) ، بل إن الأخطر من ذلك أننا غير مستطيعين قط ، بالنسبة لأغراض البحث التاريخى ، أن نختار من موقف غير موقف الحاضر . ومعنى التاريخ إنما هو مدرك غائى ؛ فإن المرء يجد لزاماً عليه أن يتساءل على الدوام قائلاً : « المعنى » . . . بالنسبة لم ؟ « والمعنى » . . . فى أى سياق ؟ وعندما يتغير الموقف الراهن ، فلا يصحب ذلك فحسب تعديل لتصوراتنا حول الحاضر والمستقبل ، بل يمتد إلى تصوراتنا للماضى أيضاً . ولكل حضارة من الحضارات أباًؤها وأبطالها ، كما يفضى إلى كل منها طريق مخالف ، ولا يظهر هذا الطريق للعيان إلا عند بلوغ الهدف . فقد أدى ظهور التأثيرية والسريالية إلى اكتشاف مذهب الصنعة (التصنع) من جانب وجعلها من جانب آخر جزءاً محدداً لا يتجزأ من تاريخنا . ولا مراءى فى أن إنتاج هذه النزعة كان قائماً بالفعل ولكن ظهوره بدا كما لو كان قد جاء لغير علة ودون اتساق ، وأنه بقى بغير خلف ، فقد كانت هذه تقتصر إلى الخصائص الجوهرية التى تدل على الوجود « التاريخى » . وعلى حين فجأة ، تغير المشهد وتعديل تصورنا لا بالنسبة للآثار التى نسميها « بمذهب الغرابة » فحسب ، بل فيما يتعلق أيضاً بدلالة الآثار الكلاسيكية التى كانت تحمل بين أطوائها بذور الغرابة أو دفعت إلى هذا النوع من رد الفعل بتوافقها البراء من كل توتر وانتظامها . وعلى

ذلك فاذا ما بدا فن عصر النهضة اليوم في صورة مخالفة للصورة التي بدا عليها في عصر بوكهاردت (١) ، فان تفسير هذا التغير الذي طرأ على وجهة النظر يمكن في الحقيقة الماثلة في أن علاقة هذا الفن بفن الغرابة والباروك لم تتضح إلا مؤخرا .

أما إشارة ماكس فيبر إلى أن التاريخ « سيصاب بتقلص كبير » إذا ما نحن أخذنا هذا المبدأ الغائى مأخذ الحد فانها تبدو مقنعة للوهلة الأولى فحسب (٢) . فان المؤرخ إنما يسجل في واقع الأمر العديد من الأحداث التي لا تمت إلى عصره بأية علاقة باطنة كما أنه لا يسقط بحال من الأحوال كل المسائل التي فقد عصره مفتاحه إليها . ومع ذلك ، فلا يحق لنا الزعم بأن هذه المتابعة المجردة أو التعتقب الصرف للأحداث يعتبر « تاريخنا » بالمعنى الصحيح . كما أنه على الرغم من أننا ، حتى قبل ظهور التأثيرية الحديثة كنا على وعى بوجود « بونتورمو » و « بارميجيا نينو » و « الجريكو » حتى إن أسماءهم كانت تظهر على صفحات كتب تاريخ الفن ، فلم يكن يصح ، مع ذلك ، القول بأن موضوع فهم كان يؤلف لإحدى المكونات العضوية لتاريخ الفن . لقد مات هؤلاء ودفنوا وأصبحوا نسبا منسيا ، ولم يكن مرد ذلك فحسب إلى أية إدانة لإنتاجهم ، بل لأن الناس لم يجدوا أيضا علاقة باطنة تربطهم بهؤلاء ، ذلك لأنه طوال العهود التي انصرفت منذ بداية مذهب الباروك إلى نهاية التأثيرية ، لم يكن لهؤلاء ، كما لم يكن مستطاعا أن يكون لهم كذلك ، شأن أى شأن بل لم يكن لهم ثمة خطر كبير حتى من الوجهة السلبية . وكما أعرب نبذ الكلاسيين لروبنز عن حالة مغايرة تماما ! لقد كان نبذا حيويا مثمرا ، كما كان ولا يزال كذلك حافزا على النهوض والتقدم .

وما الماضي إلا وليد الحاضر ، أولا لأن كل موقف تاريخي جديد يأتي نتيجة لخط تطوري مخالف ومن ثم فان له مقوماته الخاصة ، وثانيا لأن التأثيرات المختلفة تسلط الضوء على سمات مختلفة ووجوه مغايرة للوقائع التاريخية ذاتها . ولنا على هذا المعنى أن نقول مع تنشة « بالقوة الراجعة » للحاضر . فقد كتب يقول : « محال أن

Wilhelm Föndler : Das Problem der Generation (1926), p. 14.

(١)

Weber : «Kritische Studien auf dem Gebiete der kulturwissenschaftlichen Logik», Gesammelte Aufsätze (1951).

(٢)

تتمكن من تكوين فكرة عن ماهية الأمور التي ستصبح تاريخنا في وقت ما . ولعل كثيرا من جوانب الماضي لم تكتشف بعد ؟ فما زلنا في حاجة إلى العدد العديد من القوى الراجعة لاكتشافه » (١) . ولكن فكرة نشأة هذه تظهر عند برجسون في صورة مبالغ فيها ، إذ يذهب إلى حد الزعم بأن الحاضر ، علاوة على كشفه عن جوانب خافية من الماضي يستخرج منه شيئا لم يكن له وجود من قبل ، وأن الحاضر لا يمحيط للثام عن الماضي فحسب ، بل إنه ليخلق الماضي فعلا . فاذا ما تبينا أصول الحركة الرومانسية في المذهب الكلاسي ، فان ما ندرکه بالفعل ، وفق ما يقول به برجسون ، لا يعدو كونه خلقا للقوة الراجعة لدى الرومانسية . فلو لم يظهر هناك روسو أو شاتوبريان أو فيكتور هوغو ، لما توافرت لدينا — في قوله — القدرة على اكتشاف أى بادرة على العناصر الرومانسية في المذهب الكلاسي ، بل لما وجدنا هناك ما يمكن وصفه بالرومانسية . ويقارن برجسون بين السمات التي يقف عليها جيل متأخر عند جيل متقدم ، بالصور التي قد تراءى للفنان وسط كتل السحاب السابحة في الفضاء . فان الرومانسية تنبت لنفسها صورا جرثومية داخل المذهب الكلاسي ، مثلما يقف الفنان على صوره وسط الهوى أو يتبين رؤياه وسط السحاب . فاننا لا نلاحظ هذه البوادر الأولى لما سيدخل التاريخ إلا لأننا نعلم بالفعل الجرى الذي اتخذته الأحداث حقيقة ، وليست هذه البوادر في واقع الأمر سوى استنتاجات مؤرخة بتاريخ سابق (٢) . وهكذا يحيل برجسون بطريقته الخاصة ، تلك الملاحظة السديدة القائلة بأنه إن لم تظهر الحركة الرومانسية لما استطاع أحد من الناس أن يلحظ في المذهب الكلاسي أية معالم رومانسية ، إلى لغز مبهم . والحقيقة أن ما نسميه « بالمعالم الرومانسية » في المذهب الكلاسي ، كان سيقى حيث هو مهما حدث ، مع فارق واحد وهو أن هذه المعالم لم تكن لتعرف بهذا التعريف أو تميز تميزا واضحا عن بقية السمات . فالحق أن الرومانسية أتاحت وضع فروق لم تكن مستطاعة بدونها ، ولكن ليس من وجه للدفاع أو القول بصحة أية نظرية تجعل المدرك يختص بعلم كتابة التاريخ صفة الأقوم عن طريق معالته كما لو كان حقيقة تاريخية . فاذا ما أطلق المرء صفة الرومانسية على ما كان يعتبره كلاسي من قبل ، فهو إنما يأخذ

Nietzsche : «Historia abscondita», Fröhliche Wissenschaft.

(١)

Bergson : La Pensée et le mouvant (1934), pp. 23—4.

(٢)

فحسب بمقولة جديدة ، أو يكتشف على الأكثر وجها جديدا ، وليس بحال حقيقة جديدة . وتظهر عند ت . س . إليوت ، فكرة قيام الحاضر بدور مقوم فيما يتعلق بالماضى ، فى صياغة أدق وأدعى إلى القبول ؛ غير أن معالجته لفلسفة التاريخ تقوم أيضا على أساس من التصور البرجسونى للزمن . وأنه ليهم كذلك بالتغيرات التى تمر بها البنائيات التاريخية على ضوء الأحداث التالية ، أى أنه يهتم بالعلاقة العضوية فى العملية التاريخية برمتها ؛ ولكن التغيرات التى يلحظها لا تؤثر فى الموضوعات العينية أو الآثار الفنية الواقعية ذاتها ، بل فى علاقاتها المتبادلة ، أو فيما يقوم به التاريخ من تنظيم وتقويم لها لاحق على وقوعها . ووفقا لما نادى به إليوت ، فإن ظهور عمل جديد أصيل مبدع حقا إنما يغير من العلاقة المتبادلة برمتها بين الآثار الفنية القائمة ، ومع ذلك فإن هذه الآثار تبقى دون مساس فيما يتعلق بوجودها الخاص ؛ أما ذلك الذى يتغير فلا يتعدى علاقاتها وأبعادها ومرتبها ^(١) . أما حجر الزاوية بالنسبة لنظرية تاريخ الفن ، بين هذه الملاحظات جميعا ، فهو القول بأن ظهور تصور جديد للفن يقضى إلى اكتساب الأعمال المبكرة قىما جديدة قد تؤدى إلى الحل منها أو التقدير لها . إذ يبدو لنا فى الوقت الحاضر أن فرانس هالس وروبنز وتشاردن قد سبقوا إلى الاتجاه التلويى الذى أخذ به مانيه وديلاكروا وسيزان . فقد علا شأن السابقين بظهور هؤلاء الفنانين الجدد . ومن ناحية أخرى فكلما فقد بيروجينو شيئا من قيمته ، اتجه تفكيرنا على الفور إلى رفائيل ؛ كما يبدو سينوريلي بمقارنته بميكيل أنجلو متحذلقا مملا ؛ ومن ثم فسرعان ما يهبطان فجأة إلى مرتبة « الرواد الأول » . ومن وجهة نظر التأثيرية ، فإن الطراز المتأخر الذى أخذ به تيسيان وروبنز وفيلاسكيز قد اكتسب أبعادا جديدة ؛ هذا من جانب ومن جانب آخر فإن فن التصوير باستخدام طريقة التظليل التى انتشرت إبان القرن السابع عشر إنما يبدو لنا بمقارنته بأعمال رمبرانت كما لو كان طرازا ذا صنعة .

وليس ثمة أثر فى تتعين دلالاته وتكتمل فى بادئ أمره . كما أنه ما من أثر فى ينطوى على معنى نهائى غير قابل للتغير . فلم يكن رمبرانت يمثل رساما واحدا

T. S. Eliot : «Tradition and the Individual Talent», in Selected Essays (١)
(1934), p. 15.

بالنسبة لكل من ديلاكروا وفان جوخ ، كما وقع مصير فيدياس Phidias ، كما سبقت الإشارة ، تحت رحمة ميكل أنجلو ، بالرغم من أن هذا الأخير لم يقع نظره قط فيما يرجع على أثر واحد من الآثار التي ننسبها في الوقت الحاضر إلى الفنان الإغريقي (١) . أما دلالة فن النحت اليوناني بالنسبة لفن عصر النهضة أو الباروك أو الحقب الكلاسيكية فانما تصدر عن تاريخ هذه الحقب بقدر ما تصدر عن تاريخ العصر الكلاسيكي القديم ، فان تفاوت أهميتها يعتبر من نتائج العصور التالية بقدر ما هو من نتائج المعاصرين . وهذا هو الحال مع كل فن ، فهو المبلور لكل ما هو قادر على أن يصبح خبرة فنية لدى أى من الأجيال أو العهود التالية . ومن ثم فليس هناك من تاريخ للفن يمكن اعتباره تاريخا نهائيا ، فان كل تاريخ للفن لا يعدو كونه وصفا لعملية تطور قائمة وغير منتهية وقابلة للتغير الدائم ، وعملية قد تفضي عناصرها إلى أشد الآثار اختلافا وتباينا وإلى عامل التلقائية هذه يدين الفن بقدرته الخاصة على الحياة ، ولكنه يدين له أيضا بقابليته لأن يكون موضعا لسوء الفهم .

وتركز التأملات والنظريات المتعلقة بتفسير الماضي والحاضر ، وذلك بصفة رئيسية ، حول الطابع المركب المتعدد الطبقات الذي يظهر على المراحل المتأخرة جميعا لتطور تاريخي ما . وتتوقف هذه التأملات مرة بعد أخرى عند مشكلة انطباق الظواهر التي تختلف من حيث أصولها اختلافا بينا ، وهي المشكلة التي أطلق عليها « فلهلم بندار » اسم «المعالم غير المعاصرة لما هو معاصر» (die ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen) وإن كان من الأصوب الإشارة إليها بعبارة « الوجود المعاصر للقديم والحديث » . ويظهر ازدواج معنى أى موقف تاريخي ، على أبرز صورة له ، عند النظر في التعايش الذي يقوم بين مختلف الأجيال ، وهذا هو ما أوحى لبندار بالتفسير الذي وضعه لظاهرة تزامن الميول المختلفة التي تضمها جميعا أية حقبة بعينها . ومن الواضح أن الأعمال الفنية المعاصرة لا تظهر على المستوى ذاته من حيث تطورها الطرازي . فلا يقتصر الأمر على ما بين الفنون المختلفة ، بل إننا لنقف داخل النوع الفني ذاته ، على أعمال « معاصرة » أو « تقدمية » إن في قليل أو كثير ،

كما لو أن بعض هذه الأعمال قد سبق عصره والبعض الآخر لا يزال متخلفا . ومما لا بد أن يكون المرء قد لاحظته أنه منذ القرن الثامن عشر ، ونتيجة لتزايد التمايز الاجتماعي بين الجمهور المهتم بالفن ، لم يحتفظ الأدب والرسم والموسيقى بمستوى متماثل من التقدم ، وأنه قد تيسر في أحد هذه الفروع حل بعض المشكلات « الصورية » على حين أن هذه المشكلات عينها لم تكن قد ظهرت بعد في سائر الفروع الأخرى . فالموسيقى أشد تخلفا من الأدب ، كما أننا نقف في محيط الموسيقى ذاته على ظواهر محافظة إن في قليل أو كثير . . . فن حقائق التطور الفني الجديدة بالاعتبار أن جوهان سباستيان باخ ، أبرز أساتذة عصره ، كان من أشد الفنانين الذين عرفهم العصر الحديث تحفظا . وليس هناك ما هو أقرب إلى طبيعة الأشياء من تحليل تنوع الاتجاهات والأهداف بالرجوع إلى الأجيال المختلفة التي نجدها تمارس العمل في أى موقف محدد ؛ وليس ثمة ما هو أقرب إلى المنطق من القول بأن جوهان سباستيان وجوهان كريستيان الشاب يأخذان وجهتين مختلفتين في النظر إلى المشكلات الموسيقية عينها . فهما لا يعيشان في نطاق العالم الروحي ذاته ، مثلما لم يكن أى من تيسيان الكهل وتنو ريتو الشاب يرسمان بين أحضان « بندقية » واحدة ؛ كما لم تكن أوربا هي عين أوربا في نظر هاينى الذى بدت له ثورة يوليو حدثا جليلا ونقطة تحول عظيمة ، وفي نظر جوته الشيخ الذى كان يناهز الواحد والثمانين من عمره ، والذى اعتبرها واقعة تافهة غير جدية بالنظر أو الاعتبار . ولا ريب في أن اختلاف الأعمار في مثل هذه الحالات ليس هو السبب الأوحده ، في اختلاف الاتجاه ، ولكن هذه النقطة تعتبر على الأقل من النقاط الجديرة باهتمام المؤرخ لا سيما وأن في الإمكان التحقق منها على وجه قاطع ، وقياسها وربطها بغيرها من الحقائق العينية . بيد أنه تقترب بهذه الميزة تلك المساوئ المحققة التي يجر إليها استخدام مدرك « الحيل » في التاريخ . فالواقع أن « الحيل » مدرك بيولوجي ، يفقد الكثير من دقته إذا ما طبق على ظواهر روحية واجتماعية . فن ناحية ، يتوقف « عمر » الشخص الروحي على كثير من الظروف إلى جانب عدد سنى حياته الفعلي ، ومن ناحية أخرى ، فإن الانتساب إلى الحيل ذاته لا يعتبر دون شك القرينة الوحيدة بل لا يعتبر في غالب الأحيان أهم القرائن اللازمة لتحديد وشائج القرين الروحية . فهناك الكثير من مصادر التضامن التي هي أقوى من المستوى الواحد للأعمار والتي تؤثر

في الناس تأثيراً أعظم وأخطر سواء عن الطريق العقلي أو اللاعقلي . فإن من الممكن أن نلاحظ ثمة خلافاً جوهرية داخل مستوى الأعمار ذاته ، فضلاً عن اتفاقات أساسية خارجة عن الاتجاه السائد لدى المستوى الواحد للأعمار ، بل ومناهضة لهذا الاتجاه .

بيد أن اهتمام بندار ينصب على محاولة تصحيح الخطأ الناجم ، كما خيل له ، عن افتراض « بعد واحد » للزمن التاريخي . ومن ثم فإن ما كان يحرص على تبينه أولاً وقبل كل شيء هو أن محور الاتجاهات والإنجازات التاريخية ومحور الأذواق الجارية والإننتاج الفني ، لا يتمثل في بعض « الآدميين العاديين ممن لا يقدر لهم عمر » ، بل إنه على النقيض من ذلك يقوم على أناس حقيقيين ذوي أعمار مختلفة يسهمون في مختلف الإمكانيات الفنية المتاحة لهم في ذلك الوقت ، كما أن المعنى الذي تحمله هذه الإمكانيات بالنسبة لهم يختلف باختلاف أعمارهم^(١) . ومن الواضح أن مدركه النسبي هذا للزمن يجد أصلاً له في تمييز برجسون بين الزمن الموضوعي والذاتي ، والزمن الظاهري والباطني . بيد أنه على حين أن بندار يشارك برجسون كذلك في تأكيد طابع الزمن التاريخي من حيث تعينه ذاتياً وتمايزه فردياً ، فإنه لا يهتم مثلما يهتم برجسون بفكرة التناقض القائم بين مدرك الزمن عند عالم الفيزياء وخبرتنا الباطنية ، ولكنه إنما يبدى استياء عظيماً من طبيعة ذلك النمط من التاريخ الذي يستبعد الأسماء والذي يستبدل بالناس دمي وشخصاً ويحيل الأحداث التاريخية المركبة إلى « تتابع للحاضرات الوحيدة البعد والتي لا لبس فيها أو غموض »^(٢) . ولأنه لعل حق تماماً فيما ذهب إليه من أن « ليس هناك مثل هذه الحاضرات البسيطة » ، ذلك أن كل لحظة تاريخية يختبرها ويفسرها ويفيد منها أناس مختلفو الأعمار . وعلى الرغم من ذلك ، فإن تحليل « الموقف التاريخي الفعلي » يظل ناقصاً مبتوراً . أما عن مدرك بندار القائل « بالنغمة المتعددة الأصوات ذات الأقسام الثلاثة » لدى الأجيال البشرية ، إنما هو ، كما أقر بنفسه ، تبسيط مبالغ فيه للحقائق ؛ وكيف لا ، وثمة

جيل جديد يولد كل دقيقة (١). ومهما بلغ عدد «الأقسام» التي يفترضها المرء ، فإن أى تفسير يقوم على أساس من هذا المدرك لن يعدو كونه رغم ذلك تبسيطاً مبالغاً فيه ولا تحمد عقباه ، ذلك أن هذه الخلافات لا تكشف عن نفسها حقاً عند مستوى واحد فحسب ، بل عند مستويات عدة وفي شتى الاتجاهات . ولبندار الحق كل الحق في اعتراضاته على مبدأ تاريخ الفن «بلا أسماء» ولا سيما مدركه الزمنى الوحيد البعد ، والذي يفترض سيادة اتجاه واحد على الأقل في كل فرع من فروع الفن ؛ غير أن دعواه بأن تاريخ الفن الذى يقوم على أساس من مستويات الأعمار الواحدة ، فيه الجواب الشافى على ما ينطوى عليه الموقف من تعقيد ، ليس لها ما يبررها . ويتضح قصور نظرية بندار من انتقاده فكرة «تاريخ الفن بلا أسماء» لسبب واحد وهو أن مدركها للزمن وحيد البعد ، في الوقت الذى تأخذ فيه هذه النظرية بمبدأ دورية التطور، وذلك في صورة أشد غموضاً مما هى عليه عند فولفلين . ويتحدث بندار عن «إيقاع الأجيال» الذى يقوم على «ضم المواليد الذين لهم دور حاسم إلى مجموعات» ولا يتردد في استخدام أفكار غاية في الغموض مثل «أنسال الطبيعة» (Wurfe des Nature) «والوقفات الإيقاعية لالتقاط الأنفاس» في مضمار التطور ، «والمشكلات التى رسمها القدر» لحقبة ما (٢) .

وأنه ليلمع بالفعل إلى أن ثمة احتمالاً قائماً ، وهو ألا يكشف الموقف التاريخي فحسب عن «تعدد أصوات» المستويات المختلفة من الأعمار ، بل إلى شيء آخر يسمى «بالعدوى» التى تنتقل من واحد أو أكثر من الأجيال المعاصرة . ومع ذلك ، فانه بدلا من أن ينتج منشأ هذه «العدوى» بالبحث عن الدور الذى تلعبه مثل تلك القوى الاجتماعية التاريخية كالحكاية والمعارضة والمنافسة والتقليد والتواضع ، فقد ظل رهين تصورات البيولوجية الأولية وراح يتساءل عما إذا كانت القوى التى تتحكم في الأجيال ، إذ سلمنا بوجودها ، سوف لا يؤول أمرها في النهاية إلى أن تصبح ملتقى بعض «كمالات أولى فردية للأجيال» (٣) . ولكن بندار ، في سيره على هذا

(١) المرجع السابق ص ٣٠

(٢) المرجع السابق ص ٢٥ - ٧

(٣) المرجع السابق ص ٩٧ - ٨

النهج ، وبالرغم من حديثه الدائم عن الجماعات والطبقات الاجتماعية ، لا يجد لنفسه مخرجا من متاهة نظريته غير الاجتماعية هذه إلى التاريخ ، ومن ثم فإن كل ما توصل إليه في هذا الصدد لا يتعدى إدراكه الحقيقة الماثلة في أن كل لحظة من لحظات التاريخ تكشف عن تقاطع لخطوط تطور « غير معاصرة » وأن للموقف التاريخي لدى العاملين به ، معاني ومضامين تختلف باختلاف مجموعات الأعمار التي ينتسبون إليها . ويكاد يكون قد أغفل تماما أسباب التمايز غير البيولوجية .

ولا يسع المرء في عصر ممزقه ضروب الصراع الاجتماعي والروحي ، أن يلاحظ غير النمط الذري للنشاط الفني ، فانتا مضطرون إلى التخلي عن فكرة التماس أي « فاعل موحد » للتطور وراء الظواهر المختلفة ذات الطابع الأكثر تقدمية أو رجعية^(١) . وإن فكرة دفوراك القائلة بأن أوجه النشاط الروحي كافة إنما هي براء من كل تناقض إنما هي خرافة يتعذر الدفاع عنها كما هو الحال مع الفكرة الرومانسية القائلة بروح الشعب ^{Volksgeist} الموحدة ، أو روح العالم ^{Weltgeist} ذات السطوة والسلطان التي يقول بها هيجل أو مبدأ « الرؤية » ^{Sehen} الذاتية التطور ، الذي ينادى به فولفلين ، أو تصور الحيل عند بندار . فإن أيا من هذه المقولات لا يفي بحق ذلك التمايز المتعدد الجوانب الذي تبدو عليه اللحظة التاريخية العينية . وقد كتب هنري فوسيلون يقول : « تكشف الحقبة التاريخية مهما بلغت من قصر الأمد عن عدد من الطوايق ، أو إن شئت ، الطبقات . فليس التاريخ هو تلك « الصيرورة » التي قال بها هيجل ؛ ولا محل لتثيله بما يشبه النهر الذي يكتسح أمامه الأحداث ومتخلفات الأحداث جميعا في سرعة واحدة وفي اتجاه واحد . فإن ما نطلق عليه اسم التاريخ إنما يقوم على وجه التحديد على الخلافات بين التيارات بعضها إزاء بعض . ومن واجبنا أن نتخلله شيئا أشبه بالطبقات الجيولوجية المتراكمة التي تقطع سفوحها في الغالب انخسافات فجائية ، تسمح لنا بأن نتعرف على العصور الجيولوجية المختلفة في وقت ومكان حدوثها ، وبطريقة تتيح لنا أن نتصور مختلف العصور في آن واحد في صورة ماض وحاضر ومستقبل . . . وما هي السنة ؟ إنها لتثل في نظر الفلكي

Dagobert Frey : «Zur wissenschaftlichen Lage der Kunstgeschichte» in (١)
Kunstwissenschaftliche Grundfragen (1946), p. 45.

كما معيناً محدداً، أما بالنسبة للمؤرخ فهي شيء دائم التغير . ولا تعيد الأحداث ذاتها على الوتيرة والدقة ذاتها التي تحمل بها أعياد القديسين . فإن السنة كما يعيشها الأفراد والجماعات تكشف عن ذلك العدد العديد من مختلف أنماط الذوات التي تعيشها . ويظهر إيقاع الشهيق والزفير بطيئاً متخاذلاً تارة ، نشطاً حياً تارة أخرى ، ويتدفق في موجات قصيرة طورا وموجات طويلة طورا آخر . وتبدو في بعض الأحيان خاوية فارغة وفي أحيان أخرى مفعمة بالأحداث ^(١) . ولا يكفي أن نلاحظ فحسب أن الإنجازات والإنجازات الفنية تظهر لنا على الدوام في صورة أفق ناقص مبتور وأنها تقوم فوق رواسب متخلفة عن كثير من الطبقات التاريخية المختلفة . إذ ينبغي على المرء أن يدرك أيضا أن الظروف التاريخية المتماثلة تعالج على وجوه شتى ويتم تطويرها في اتجاهات عدة . ولا يمكن القول بنوع من الترسيب الطبقي الجيولوجي أو بملتي الروافد المختلفة بل بتفاعل دينامي بين قوى فردية تميز فيما بينها من ناحية الأصل والطبقة والاتجاه ثم من ناحية وظيفتها بالنسبة للعوامل الأخرى . فإذا ما ظهر دعاء ثقافة جديدة على مسرح الحوادث وأدخلوا نمطا جديدا في التفكير أو اتجاهها جديدا في الذوق فذلك لا يعادل عملية إرساء طبقة جديدة فوق طبقات قديمة ، بل إنه يحدث تغييرا في علاقة الطبقات الاجتماعية جميعا ببعضها البعض . فليس الحديد مجرد استمرار أو استكمال للقديم فهو يؤدي في الواقع إلى موقف جديد . ومن ثم فلا يحق للمرء أن يتحدث قط عن المعاودة المجردة لطراز سابق . وإن هذا هو السبب في أن مثل تلك المصطلحات الفنية القائلة بالمذهب الطبيعي أو بالتجريد أو التأثرية أو التعبيرية والتي اعتدنا أن نستخدمها دون تمييز عند الحديث عن العصور المختلفة لا تدل قط في الواقع على المعنى ذاته . فإن كل اتجاه وكل طراز وكل صورة تمر بأقصى درجات التحول في معرض تاريخها ، وهو تحول يشمل معناها ووظيفتها كذلك .

٧ - المنهج الاجتماعي :

لا يتضمن تاريخ الفن منهجا موحداً من مناهج البحث يمكن تطبيقه على حد سواء على مشكلاته جميعا أو يحقق قسطا متساويا من النجاح في جميع الميادين ؛ فإنه

يتصدى لأنواع شتى من المشكلات ، ويحاول حلها بطرق مختلفة ، وبعض الإجابات التي يدلى بها على المسائل المطروحة قد تكون مرضية تارة وقد لا تبعث على مثل هذا القدر من الرضى تارة أخرى . ومن الواجب أن ينصب هدفه الأول على وضع الأثر الفني أو مجموعة الآثار الفنية التي هى موضوع البحث فى سياقها التاريخى الأصلى وذلك عن طريق اكتشاف مثل هذه الحقائق المتعلقة بتاريخ المنشأ ومحلّه ، وهوية الفنان أو الفنانين ، والمدرسة أو الحركة التي كان ينتمى إليها الأثر أو الآثار المعنية ، ومركز المشتري الاجتماعى ومبلغ نفوذه ، والشروط التي يتم بموجبها تنفيذ الأثر الفني . أما الهدف التالى له ، فهو تحديد التقاليد والمواضعات ، والمستوى الحارى للصناعة ، ومدى انتشار الموضوعات المطروحة ، وقواعد الذوق السائدة التي عول عليها الفنان . ثم يسعى بعد ذلك إلى التثبت من مدى ما لقيته هذه الآثار من قبول ومبلغ فاعليتها ، ثم أهميتها من حيث كونها ممثلة لأهداف العصر الفنية ، ومكانها بين الميول الروحية المتنافسة للعصر الذى تمت فيه . ويتطلب إنجاز هذه المهام من جانب إثبات حقائق عينية قابلة للتحقيق بشكل قاطع ، والقيام من جانب آخر ببعض الاستدلالات التي لا تقوم على مثل هذ الأساس المتين . وعلى ذلك فإن مؤرخ الفن يواجه من ناحية بعض المسائل التي يمكن الرد عليها استنادا إلى الشواهد الدامغة للوثائق وغيرها من المصادر ، ويجابه من ناحية أخرى ، بعض المشكلات التي لا سبيل إلى حلها غير التعويل على مآلديه من فطنة فيما يتعلق بالتعرف على الخصائص المميزة لطراز تاريخى أو فنان فرد . والخلاصة أن مهمة مؤرخ الفن تقوم على التثبت من الحقائق من جانب ونقد الطرز من جانب آخر ، وعلى وضع أسس علاقة تاريخية ما استنادا إلى معلومات خارجية ثم الإضافة إلى الحقائق المؤكدة أو تطويرها على أساس من الشواهد الباطنية . وهاتان عمليتان مختلفتان وإن كان من الواجب أن تظلا أبدا مكملتين إحداهما للأخرى ، ولكنهما تدخلان عمليا ، وفى الغالب فى صراع إحداهما مع الأخرى ، وتلقيان تقديرا مخالفا .

وينبغى فى أى تاريخ للفن يدعى لنفسه الصفة العلمية ، أن تكون للحقائق المعروفة أو القابلة للتحقيق لديه ، فى جميع الظروف والأحوال ، الأسبقية على الأحكام القائمة على أسس طرازية أو القائمة على الاستيفاءات المستندة إلى تاريخ الصور . ومن حق المرء تماما « انتقاد حتى المصادر الوثائقية استنادا إلى معايير

كيفية»^(١) ، بل «تصحيح المصادر» أيضا^(٢) ؛ ولكنه إذا ما قدر لهذه المصادر الصمود في مواجهة النقد ، فلا يحق لنا أن نحرف أو نؤول ما بها ، مهما كان رأى المنهج النقدي فيها . ومع ذلك فمن الممكن المناداة بأن مجرد التثبت من الحقائق ليس من تاريخ الفن فى شىء ، فلا يبدأ تاريخ الفن ، كما عبر عن ذلك دفوراك صادقا ، إلا عند ما تتوافر لدينا قائمة جرد منظمة بالأعمال التى آلت إلينا . وليس معنى ذلك أن «العلم يبدأ من حيث تنهى الحقائق» (كما قال أورتيجا جاسيت) ، بل إن العلم لا ينتهى بحال بتقرير الحقائق . فانه لا يكاد يتيسر لنا الحديث عن طراز من الطرز أو تحديد المكان الطرازى الصحيح لأى أثر مجهول صاحبه أو تاريخه ، حتى يمكن التحقق على وجه قاطع من الأصول والروابط التاريخية والجغرافية الخاصة بعدد كبير من الآثار . ومع ذلك ، فما من حشد لآثار محددة التاريخ محققة النسب ، تبرر ضخامته ، مهما بلغت ، إدراجه تحت مدرك الطراز أو أن يتخذ شاهدا مؤكدا على إمكان أن تضم إليه استنادا إلى اعتبارات طرازية ، آثار مغفلة التوقيع أو غير محققة التاريخ . وبعبارة أخرى ، فانه من غير الممكن استخلاص أى مدرك طرازى صالح للتطبيق من عمل واحد أو بضعة أعمال ، فهما بلغ عدد الأعمال التى نعرفها ، فان ذلك لا يحل على أى وجه المشكلة التى تتعلق بأصل أى عمل مغفل التوقيع وصحة نسبه .

وعلى الرغم من ذلك فان نقد أى طراز من الطرز لا يعول فيه على مجرد الحدس ، بل إنه يعتمد على الأرجح ، على بعض العلاقات النمطية التى تفيد فى الإيحاء بالمتناظرات النفسانية على الرغم من أنها لا تعتبر بحال قوانين تاريخية . وعلى ذلك فاننا نستدل على سبيل المثال ، من المشابهة الصورية بين الآثار على وجود اقتران زمنى تاريخى أو جغرافى^(٣) ؛ أو أن نفترض أن نمط التعبير الأكثر بدائية وتهوشا والأشد استمساكا بالتواضعية الصارمة إنما هو أسبق من نمط التعبير الأكثر

Richard Hamann : «Die Methode der Kunstgeschichte», Monatshefte (١)
für Kunstwissenschaft (1916), IX, 164.

Frankl : Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst (1914), p. 8. (٢)

Hamann, op. cit., pp. 103 ff. (٣)

تلونا وحذقا وبراعة . ومثل هذه الدعوى تجد عادة ما يؤيدها ^(١) . ولكنه لا يلبث أن يتضح أن هذا ليس بقانون يحدد مجرى التطور ، وذلك عندما نلاحظ أن البسيط وغير المتميز لا يأتي بحال على الدوام قبل المركب والمتعدد الجوانب ، وأن التتابع التاريخي يتوقف دائما على عدد من الظروف المفردة التي لا يتسنى تقديرها قط . مثال ذلك أن فن العصر الحجري الحديث يوحى للمرء بأنه أكثر سذاجة وبدائية من فن العصر الحجري القديم . فاذا ما اعترض معترض قائلا إننا في هذه الحالة إنما نتصدى لحقيقتين ثقافيتين مختلفتين ، وإن الهوة السحيقة التي تفصل بينهما تبطل حجتنا ، أجبناه بأنه حتى داخل نطاق فن العصر الحجري القديم ذاته ، تظهر المبدعات المتأخرة في صورة أقل رونقا وتقدما من المبدعات التي هي أسبق عهدا . وإذا ما تراءى لنا أن هذا المثل غير مقنع ، بالنظر إلى الثغرات التي تتخلل معلوماتنا عما قبل التاريخ ، فلا علينا إلا أن ننظر في الفن المصرى القديم ، حيث يبدو طابع آثار المملكة الوسطى أمعن في القدم في الغالب من تلك الآثار التي خلفتها الحقبة الأولى العظيمة من تاريخ مصر الثقافى .

وإذا لم تكن ثمة قواعد كلية صحيحة يقام نقد الطرز على أساس منها ، وإذا ما كانت معلوماتنا قد نفدت ، فما عسانا أن نفعل إزاء هذا الموقف ؟

إن جانباً كبيراً من مهمة هذا النقد يقوم على الوصف والتحليل الدقيقين للأعمال الفنية ، وعلى التشخيص الواعى لها في إطار موضوعها ومعالمها الصورية . ومثل هذا التحقيق التصورى الدقيق لمضامينها ولوسائل التعبير المستخدمة إنما يمهد الطريق إلى حد ما لتحديد الطراز الذى تعرضه . فقد جرت العادة منذ وقت غير بعيد وبخاصة في دول أوروبا الغربية ، على إدراج مجرى الفن جميعه منذ نهاية العصور الوسطى حتى نهاية القرن السابع عشر تحت عنوان « عصر النهضة » . ثم بدأ الناس يميزون شيئا فشيئا بين عصر النهضة المبكر وعصر النهضة الأعلى ، وأن يفرقوا بين فن عصر النهضة وفن الباروك ، ثم أن يفصلوا في النهاية بين فن الغرابة وعصر النهضة من جانب وبين فن الصنعة وفن الباروك من جانب آخر . أما اليوم فأننا لا نتبين

فحسب المعالم الواضحة لطراز أصيل معين لا تخطئه العين حيث لم يكن يرى الناس من قبل غير بعض الصور المتأخرة لعصر النهضة أو بعض الصور المبكرة للباروك ، بل إننا نميز أيضا بين عدة مراحل واضحة المعالم لذلك الطراز المكتشف حديثا . وما من شك في أن أى وصف من هذا القبيل يعتمد إلى تحليل الصور ويميز بين السمات الطرازية المفردة ، إنما يتجاوز حدود الطابع التجريبي الصارم ؛ ذلك أنه يتضمن بالفعل مدركات تنظيمية ، تتكون أولا بأول مع تقدم المشاهدة ، وإن كانت غير مستمدة منها . ولم يكن اكتشاف « حقائق جديدة » هو الذى أدى إلى التمييز بين طرز مختلفة فيما بين سنتي ١٥٠٠ و ١٧٠٠ ، بل إن ذلك يعزى على الأرجح إلى مولد حساسية جديدة لم تنشأ دون ريب عن أبحاث عرضت للماضى بقدر ما نجمت عن تجارب جديدة للحاضر . وليس من سبيل إلى التمييز بين طراز وآخر ، دون الأخذ ببعض التصورات السابقة حول الطرز ، غير أنه يتحتم معاودة النظر المرة تلو المرة في هذه المدركات التى أخذنا بها على سبيل التجوز والتيسير وذلك فى ضوء الحقائق الثابتة إذا ما كان لنا أن نواصل استخدامها . وينبغى علينا هنا أيضا أن نحل التركيب المبدئى مرة بعد أخرى ، كما يقضى المنهج الجدلى ، وأن نصححه ونطبقه فى صورة جديدة من شأنها أن نخدم الحقائق على وجه أفضل . وإننا إذ نفحص مدركا كمدرك الطراز الفنى ، لا يتاح لنا قط أن نرتد إلى مجموعة مجردة من الحقائق العارية ، كما لا نجد من سبيل أيضا إلى أن نتقدم لنكون صورة نهائية للمدرك ، لا تقبل التنقيح والتعديل من جديد . فالانتقال من التركيب إلى التحليل والعكس بالعكس إنما هو عملية متصلة دائمة لا نهاية لها .

وتتجه الأبحاث الرامية إلى تقصى الحقيقة كما يتجه النقد الطرازى كذلك ، فى مجال تاريخ الفن ، إلى تحديد المركز الذى يحتله كل أثر فنى فى عملية التطور برمتها . وينصب اهتمام كل من هذين المبحثين على المسائل المتعلقة بتحقيق تواريخ الآثار الفنية ونسبة كل منها إلى أصحابها . ولكن ذلك كله لا يكاد يمس المشكلة التاريخية البحت المتعلقة بالتكوين الحقيقى لهذه الآثار ؛ ذلك أنه ليس بعد من جواب شافى على السؤال الخاص بمنشأ أى شكل فنى معين أو علة التغيرات التى تطرأ عليه . ومع ذلك ، فانه حال أن يطرح السؤال المتعلق بالنشأة ، تلو الأصوات بالاعتراض

والاحتجاج ، ذلك أن التفسير النشئى لا يجزنا فحسب إلى أن نضرب صفحا عن الطابع المميز للشئ موضوع البحث بل أن نقوض فى أكثر الأحيان دعائم هذا الطابع . فلا تعادل معرفة منشأ الشئ معرفة طبيعته الحقيقية ؛ والواقع أنه إذا ما اتجه جل اهتمام المرء وعنايته إلى التركيب النشئى للشئ ، فما أيسر أن تغيب عن ناظره بنيته الصورية . فلا تتضح الصفة الخاصة للون القرمزى بحال من الأحوال إذا ما علمنا أنه مزيج من الأحمر والأزرق . والأرجح أننا نقضى بذلك تماما على صفته الجوهرية إذا ما حللناه إلى هذين العنصرين . فليس هناك من أثر للون الأحمر أو اللون الأزرق فى خبرتنا البصرية باللون القرمزى ، وغاية ما فى الأمر أن وجودهما ينعدم تماما بمجرد أن يتم مزجهما . فالصفة القرمزية على النقيض منهما ، تمثل شيئا جديدا مستحدثا لا يقبل أن يرد إلى أصله . والأثر الفنى إنما هو بالمثل لا يقبل التقسيم أو الرد إلى عناصره فان عناصره لا تتضمنه . فلو أمكن التحقق من هذه العناصر على وجه قاطع تام ، فان أبرز صفة لهذا اللون تبقى مع ذلك مفقودة ؛ ذلك لأن ما يجعل من أى شئ عملا فنيا ، هو هذا الأمر بالذات وهو أن مكوناته التى يسهل اشتقاقها نشئيا والتى يمكن أن تدخل جميعها فى تكوينات أخرى ، إنما تدخل فى واقع الأمر فى هذا التركيب الجزئى الفريد الذى لا يستعاد .

وإذا نحن نظرنا إلى الأمر من هذه الزاوية ، استطعنا أن نتبين الأسباب التى دعت فولفلين ، بنظريته القائلة بذاتية التطور الفنى واستقلال الرؤية الفنية ، إلى تحاشي كل تفسير نشئى ، أى كل اشتقاق « لصوره البصرية » من أى شئ ظاهرى بالنسبة للدائرة الجمالية ، وإلى أن ينادى بأن « المدركات الأساسية لتاريخ الفن » إنما هى مبادئ صورية ، قد تتغير فى واقع الأمر على مر التاريخ ، ولكنها ذات طابع ذاتى تماما بالنسبة للفن . وحقيق به أن ينكر ، بنظرته العامة هذه ، وجود — أو على الأقل وجوب — علاقة أية عناصر صورية قد لا تكون فى متناول التجربة الجمالية . ومما يتفق والعقل أن يقال إنه ينبغى على المرء لكى يقدر تاريخ الفن حق قدره دون أن يحطم تفرد الأثر الفنى ووحدته ، أن يصور هذا التاريخ فى صورة عملية ذاتية من التغير الصورى . ولكن ليس هناك من سبب لأن يولى المرء اهتمامه

لهذا التفرد الصورى للموضوع فى جميع الظروف والأحوال . وإذا ما كان المؤرخ الفن أن يفهم ظاهرة التغير فى الطراز ، فلا مندوحة من أن يقفز من الأثر الفنى المستقل بذاته إلى عالم الواقع العملى المتعدد الجنبات . وليس هناك من تفسير فى الحق للتغير الطرازى غير التفسيرين الاجتماعى أو السيكولوجى ؛ ذلك أن أى تاريخ للفن يبغي تجاوز حدود التحليل البسيط للمادة يجد لزاما عليه أن يعزو الأثر الفنى المتفرد إلى استعدادات نفسانية أو مطامح جماعية . وما من شك فى أن مثل هذه الدوافع السيكولوجية والاجتماعية تعمل فى مستوى مختلف تماما عن مستوى العلاقات الجمالية البحث ، ولا مفر ونحن بمعرض دراسة هذه الدوافع أن تنقطع صلتنا بمصدر الخبرة الجمالية الأصلية ، ولكن لنا أن نتساءل عما إذا كنا قد تحليلنا عنها بالفعل على نحو ما عند شروعا فى تحليل الآثار الفنية من الوجهة الصورية البحث ، وما إذا كانت أية حيدة وكل حيدة عن الوحدة البنائية للأثر تعتبر بالضرورة « قفزة » أو ولوجا على غير هدى لميدان جديد غريب .

ولكن ما الذى يدعو المرء إلى رفض منهج علمى معين ، لا لشيء إلا لأنه يفسر ظاهرة من الظواهر بظاهرة أخرى ؟ أو ليس من جوهر العلم ألا يقنع بالاشياء كما هى عليه ، بل يسعى إلى اشتقاق الواحد منها من الآخر ، واشتقاق المركب أولا وقبل كل شيء مما هو أبسط تركيبا ؟ وما من أحد يلوم الكيميائى لأنه يحلل الماء إلى عناصره الأولية ، على الرغم من أن هذه لا تشبه الماء أقل شبه . فما الداعى ، إذن ، إلى وجوب الحفاظ على وحدة الأثر الفنى بأى ثمن ؟ ما من شك فى أنه سيتكبد بعض الخسارة عندما يحلل تركيبه ، وأن هذه الخسارة لا تحدث للمركب الكيميائى على الإطلاق ؛ ولكن تلك الماهية المضاعفة تبدو ضرورية لا غناء عنها بالنسبة للتجربة الجمالية وحدها ، وبالنسبة للاتصال الشخصى المباشر بالعمل الفنى سواء كان هذا الاتصال من النوع الإنتاجى أو الاستقبالى . وما إن نخلف وراءنا دائرة الخبرة المباشرة — ويقترب هذا بالخطوة الأولى ذاتها التى نخطوها فى اتجاه التحليل أو النقد — فإن وحدة العمل التى لا يمكن إدراكها بطريق التصور ، تبدأ فى الاختفاء . أما الخوف من أن تفسير المبتكر الروحى ، سواء كان فنيا أو غير فنى ، بطريق نشوئى ، قد يدمر بنيته الداخلية تدميرا لا رجعة فيه إنما هو شبح يتوهمه

الفلاسفة ويخشونه . إن مثل هذا التفسير يضع بصفة مؤقتة طابع الظاهرة الذاتى « بين قوسين » ، إذا ما جاز لنا أن نستخدم تعبير هو سرل ؛ فهو لا يمحوها . ونحن إذا ما أوضحنا « هاملت » بالاستعانة بألية نفسانية مثل عقدة أوديب ، أو إذا ما أوضحنا لوحات رمبراندت بمدرجات سيكلوجية اجتماعية مثل النزعة الذاتية البروتستانتية وإخلاص الطبقة الوسطى ، فإن هذه الأعمال تفقد الكثير من طابعها الفنى الفريد ، ولكنه أو فرض أن كنا مدركين للخسارة الناجمة وإذا ما قبلنا التفسير النشئى بنوع من التحفظ ، فليس هناك ما يحول دون أن يهتدى المرء إلى طريق عودته إلى الصيغة الأصلية للأثر . وعلى أية حال فإن التفسير النشئى للصور لا يقدم من حل للمشكلة الحقيقية المتعلقة بتاريخ الفن .

وعندما حاول بوركهاردت أن يتفكه على حساب « إخصائى التعرف على أصحاب الأعمال الفنية » attributors ، فإنه لم يكن دون شك يعترض على حرصهم على « تقصى الحقائق » ، ولكنه أخذ عليهم افتقارهم إلى الإحساس بالتركيب وقصورهم عن استعراض حقبة ما أو الإحساس بالتيارات المتدفقة عبر التاريخ . وقد دأب أئمة مؤرخى الفن جميعا منذ عهد وينكلمان على أن يضعوا مثل هذا التركيب نصب أعينهم ، فقد رأى كل منهم فى الفن مرآة للتطور الروحى للشعوب ، وسعوا جميعا إلى حل المشكلات الرئيسية فى تاريخ الفن عن طريق الرؤية الشاملة . ومما لا شك فيه أن بوركهاردت نفسه كان من بين الفنانين الذين أسهموا إسهاما كبيرا فى حل هذه المشكلات ، بيد أن هذا التوفيق بين ميادين الثقافة المختلفة الذى افتقده دفوراك عند شناسى Shnaase — وقال عنه إنه فى حاجة إلى « حزام نقل » اكى يربط أبحاثه فى الفن إلى تاريخه الثقافى — لا يتوافر أيضا لدى بوكهاردت ، بل إنه لا يوجد فى واقع الأمر عند دفوراك نفسه . فهو يذهب أيضا مذهب من يعتبرون الفكر اللاهوتى والفلسفى الذى ساد العصور الوسطى مجرد ستار خافى للفن القوطى ؛ أو أن هذا الفكر يوحى له على أحسن الفروض بمناظرات تقوم بينه وبين مجرى الإنتاج الفنى . ولكننا إذا ما نظرنا إلى هاتين المجموعتين من الظواهر على اعتبار أنهما متوازيتان فى مسارهما فكيف يكون لهما أن يلتقيا قط على أى وجه ، وكيف يمكن أن يتم إيصال الأفكار بين مستوى وآخر ، وبالاختصار كيف تكون وظيفة « حزام

النقل . إن دفوراك يبنى مبحثه على تلك الدعوى التي ترقى ، في نظره إلى مستوى البديعية ، والتي تقول إن الأفكار متشابهة على الدوام ومن جميع الوجوه ، وإن أمر معاودتها الظهور على مختلف المستويات الثقافية لا يحتاج إلى تعليل أو تفسير ، فهي تمثل بالفعل « حزام النقل هذا » (١) . ويبدو أنه لم يخطر له على بال قط إمكان ألا يكون بين الفكرة الفلسفية والفكرة الفنية من علاقة مشتركة تزيد مثلاً على ما بين المنافسة الاقتصادية والمنافسة الروحية أو بين الصناعات الميكانيكية والأصول التقنية للفن .

ومن اليسير أن يقع دعاة تاريخ الأفكار في هذا الخطأ وهو أن يجعلوا للفكر الفلسفي أسبقية على الصور الفنية لا لشيء إلا لأن الأولى تعرب عن « أفكارهم » على أوضح صورة ممكنة . وإذا ما كانت دراسة دفوراك للفن القوطي قد انطوت على مغالاة شديدة في إبراز دور الفلسفة واللاهوت ، فاننا نجد في مؤلف إروين بنوفسكى الذى يحمل عنوان « فن العمارة القوطي والفلسفة اللاهوتية » (٢) ، وهو آخر بحث قيم يفسر التغير الطرازي تفسيرا ثقافيا شاملا ، تأكيداً أعظم لمكانة الفلسفة باعتبارها قاعدة لفهم الفن المعاصر . ولكن ليس هناك ما يدعو على الإطلاق إلى الاعتقاد بأننا واجدون في الفلسفة الأصل الحقيقى ، أو على الأقل الشكل النموذجي لنظرة العصور الوسطى إلى العالم التي وجدت تعبيراً لها في محيط الفن ، أو أن الفلسفة أقرب صلة من الفن بالمشكلات الحيوية وغيرها من وجوه النشاط الثقافي للعصر ، ولفن العصور الوسطى على الأقل من العلاقات التي تربطه بالصور الإقطاعية للسيادة ، وبالأفكار والعواطف ذات الطابع القروسى وبنهضة المدن والطبقة المتوسطة الحضرية ، وبالبنية السياسية للكنيسة وبمبادئ المعرفة الصناعية ، ونظام الأديرة الصارم في العمل وتنظيم المحافل والطوائف الحرفية ، ما يربطه « بأسلوب الفعل » Modus operandi لفلسفة القرون الوسطى . ولعل فن العصور الوسطى قد أخذ عن الآداب الفلسفية كثيراً من المشكلات والموضوعات ، ولكن علاقته

(١) راجع : Dvorak : Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei (1918).

Panofsky ; Gothic Architecture and Scholasticism (1951).

(٢)

بالفلسفة لم تكن علاقة صورة روحية ثانوية بصورة أولية . فلم يكن للأفكار الفلسفية من دور في هذا الفن يزيد على دور المواد الخام — أى كتلة غريبة صلبة في انتظار التشكيل — مثلما كان الحال مع المضامين الأخرى لتجربة الفنان المباشرة .

أما الفكرة القائلة بأن المجالات المختلفة للجهود الروحية تصل ما بينها ممرات واسعة ، على حين أن سائر الأنشطة الحيوية تفصلها أخاديد عميقة لا سبيل إلى تخطيها ، فليست إلا خرافة مثالية . ويميل الناس أيضا إلى تناسي الحقيقة الماثلة في أن الفكرة المعرب عنها بالأشكال التصورية التجريدية الخاصة بالفلسفة وتلك التي يتم التعبير عنها بالصور الفنية العينية الحسية ، لا يمثلان قط فكرة « واحدة » ؛ ذلك أنه حتى وإن أحس المرء ميل إلى الحديث عن أفكار مشتركة بين الفلسفة والفن ، فإن طريقتيهما في التعبير لختلفان اختلافا كليا يتعذر معه عزو الواحدة إلى الأخرى . وإن الشقة التي تفصل بين الفكرة الفلسفية وأسلوب التعبير عنها فنا ، إنما هي شقة بعيدة كل البعد ، كما تستتبع وجود مراحل متوسطة كثيرة أشبه بما نجده بين الأنظمة الاقتصادية لعصر من العصور والمثل الثقافية التي يسعى إليها . أما الحديث عن العمليات الفكرية المختلفة مثل « الإظهار » « البرهان » و « الاندراج » و « نتيجة القياس » بطريقة تصلح للتطبيق على كل من الفن والفلسفة فلن يؤدي إلى شيء سوى متناظرات غير مقنعة وتعميمات مضللة .

أما الحقيقة الماثلة في أن الفلسفة واللاهوت كانا يمثلان مصدرا وفيرا للفن إبان العصور الوسطى ، ذلك الذي يبدو في الغالب وكأنه لا يزيد على كونه توضيحا للأفكار والمذاهب التي جاءت بها الكتابات الفلسفية واللاهوتية ، لا تعنى أن الخاصيات الصورية للفن صدرت مباشرة عن مناهج التفكير العلمي التي كانت سائدة آنئذ . ولعل الفن والعلم بالعصور الوسطى كانا يشتركان في واقع الأمر في بعض الخاصيات الصورية — مثل الرغبة في الكمال ، وقبول مبدأ النظام بالمراتب والولع بالرمزية إلى غير ذلك — ولكننا إذا ما أخذنا هذه المتوازيات بحرفيتها ، واعتبرنا هذه المتحاذايات الصورية بمثابة علاقات عليا مباشرة ، انقطعت قدرتها على الكشف . فإن أهم الصفات وأبرزها في أحد الجانبين لا تتطابق في الغالب الأعم إلا بعض الصفات الثانوية في الجانب الآخر ، كما يذهب الأمر إلى حد تناول أبرز

الظواهر على اعتبار أنها من قبيل الاستعارة والحجاز ، وتخفيف من مناهج العمل الفعلية حتى تصبح مجرد تداع للأفكار . فقد لا يجدى فتيلة الربط بين الزعة الصورية الصارمة لفن العصور الوسطى وبين نظام السيادة الإقطاعى والثقافة التحكيمية التى كانت تشع من الكنيسة ، فى سبيل إيضاح الصفة الفنية الخاصة التى تتميز بها الآثار موضوع الدراسة ، ولكن ذلك يقرر بالفعل علاقة هامة ، وإن كانت غير مباشرة بين بئتين ثقائيتين مختلفتين من حيث تنظيمهما تمام الاختلاف . وبذلك يجعل فى مقدورنا بدرجة ما أن ندرك سر جاذبية هذا النوع من الفن فى نظر معاصريه . ومن ناحية أخرى ، فإن تقرير أن المراحل المتتالية لفن المعمار القوطى ليست إلا الأسلوب الذى أعرب به الفن عن قاعدة : « نعم ، لا ؛ ليكن جوابك هكذا sic, non & respondeo dicendum التى تمثل نمط التفكير اللاهوتى ، لا يعدو كونه وصفا لبعض الوقائع الفنية بطريقة مجازية تحمل على التشكيك كما أن أقل ما يقال فيها إنها لا تنطوى على أية قوة تفسيرية . فليس ثمة علاقة تربط بين السلب فى المنطق وبين أن يحل الميل إلى الوضع الرأسى فى فن المعمار محل الميل إلى الوضع الأفقى ، ولكن هذا التحول إنما يصدر عن نظرة إلى العالم جديدة وقدرة جديدة على الرؤية ناشئة عنها . كما أن الطراز الأفقى الرأسى المختلط لا يطابق عملية منطقية ما ، بل إنه يتفق بدوره مع رؤية فنية جديدة . وفضلا عن ذلك فإن الواقع هو أن الموضوع ونقيض الموضوع والتركيب فى المنطق إنما يشترك الواحد منه من الآخر ، ولا يل الواحد الآخر كما هو الحال مع أطوار الطراز الفنى . وعند ما يسعى المرء فى طلب هذه المتناظرات مغفلا هذا الخلاف الجوهرى ، فسوف يجد نفسه قد هوى دون رجعة إلى النمط الهيكلى فى المطابقة بين علاقات المزوجة بين العلاقات النسقية فى المنطق وبين العلاقات غير النسقية فى التاريخ ؛ وهى الصخرة التى تحطمت عليها فلسفة هيكل برمتها ، فقد أصبح لزاما عليه أن ينادى بأن النظام المنطقى والنظام التاريخى متطابقان تطابقا كليا ، وإن مهمة التاريخ لا تعدو تحقيق ما تستتبعه فكرة المنطق وذلك فى صورة عينية ملموسة .

ولهذا الولع بالمتناظرات والميل إلى استنباط علاقات مباشرة بين الظواهر الثقافية المتناظرة ما يماثلهما عند هؤلاء الذين يسعون إلى أن يطبقوا على التاريخ تلك

النظرية التي تزعم وجود «إضاعة متبادلة بين الفنون» . وتقوم هذه النظرية على البديهية القائلة بأن ليس ثمة خلاف ذو بال فيما لو اختار المرء للتعبير عن خبرته الكلمات أو النغمات أو الخطوط أو الألوان ، وعلى ذلك فإن هذه النظرية لا تتجاهل فحسب الدور المقوم لوسائل التعبير في الفن ، بل إنها تفترض أيضا تطابق الخبرة التي تكمن وراء مختلف الصور الفنية ، على حين أن الواقع هو أن الخبرة ذاتها وليس مجرد الصورة الفنية التي تتخذها في النهاية ، تتشكل وفقا لوسائل التعبير المتوافرة . ومن بين ما يعلنه داجوبرت فراي Dagobert Frey في سياق عرضه لهذه النظرية ، أن الفارق الحاسم بين الموسيقى القديمة وجميع الموسيقىات التي تلتها ، إنما يعزى إلى المبدئين الصوريين اللذين أخذاهما وهما على التوالي مبدأ اللحن ذي النغمة الواحدة واللعن المتعدد النغمات . فمن قوله إنه «على النقيض من التابع الزمني البحث الذي نلاحظه في اللحن ذي النغمة الواحدة ، فإن اللحن المتعدد النغمات يعنى الأخذ ببعد ثان . . فالاستماع الجماعي (في الموسيقى) يطابق الرؤية الجماعية» (في التصوير والنحت)^(١) . ثم يعضى قائلا : «وقد حل التمثيل التزامني في الموسيقى محل التمثيل التابع بالطريقة ذاتها وقرابة الوقت ذاته الذي حدث فيه ذلك في ميدان الفنون البصرية»^(٢) . «ولم يعد اللحن بوصفه بناء توافيقيا (هارمونيا) ذا طابع خطي مستقيم ، بل أصبح بفضل علاقته الباطنية الرأسية ذا بعدين أي أصبح مكانيا . . .»^(٣) وإن هذه الفقرة لتمتلىء بالاستعارات واللبس . فهذه المصطلحات التي تقول بالبعد الواحد وبالبعدين وبالأسلوب الخطي المستقيم والأسلوب المكاني ، وبالتزامن والتتابع والتي تتخذ هنا أساسا للتوازي المزعوم ، إنما تستخدم ، في الفنون المختلفة ، للدلالة على مدركات متباينة كل التباين بحيث إن نقلها من الفنون البصرية إلى الموسيقى أو العكس يعتبر مهمة مخفوفة بالخطر أولا وقبل كل شيء . ولا ريب في أن الحديث عن البنية الأفقية والرأسية في الموسيقى ، كما لو كانت تزامنا أو تتابعا بصريا ، لحديث خادع مضلل . ولعل في وسع المرء

Frey : Gotik und Renaissance (1929), p. 227.

(١)

(٢) المرجع السابق ص ٢٤٠ - ١

(٣) المرجع السابق ص ٢٤٨

أن يتحدث على وجه لا يحتمل الشك عن عظم أو ضآلة « التركيب » في كل من الفنون المختلفة . ولكن معنى التزامن في الموسيقى سيكون في هذه الحالة نقيض معناه تماما في التصوير ، ذلك أن البنية الصوتية تزداد تعقيدا نتيجة للأصوات المسموعة في وقت واحد ، على حين أن الانطباع البصري من شأنه أن يزداد بساطة إذا ما اقتصرت الصورة على مشهد واحد في مكان وزمان محددين ، وهذا الأخير يسفر عن طابع البساطة والوضوح لدى فن عصر النهضة ، أما الأول فيسفر عن التعقيد الذي يظهر عليه فن الباروك .

ويمكن تركيب خطوط التطور المختلفة التي يتابعها المؤرخ الثقافي بطرق عدة ؛ ففي الوسع إخضاع العملية التاريخية برمتها لمبدأ واحد وتوجيهها إلى هدف موحد كما فعل هيجل ، وفي الإمكان جعلها مصورة لسلسلة واحدة متصلة من العلية كما فعل ماركس ؛ ويمكن تصوير البناءات الثقافية المختلفة كما لو كانت كل منها دالة رياضية بالنسبة إلى الأخرى كما أبرز ذلك ماكس فيبر في وضوح وجلاء بالغين ، وفي الوسع كذلك كما تحقق لدفورك الموازنة بين العمليات المختلفة للتاريخ الثقافي . وهذه الصيغة الأخيرة ميزة خاصة وهي أن في الإمكان التوسع فيها على نحو قد يكون ذا أهمية قصوى بالنسبة للتركيب التاريخي . فقد تبدو الأحداث التاريخية في ميدانين من ميادين الثقافة وثيقة الصلة بعضها ببعض على الرغم من تعذر إقامة أية رابطة عليّة فيما بينهما ، أو قد يفتقران على خلاف ذلك إلى كل علاقة باطنية على الرغم من أنه ليس ثمة شك في وجود رابطة عليّة بينهما . فلا يخفى على المرء مثلا أن ثمة علاقة طرازية بين المذهب العقلي الاقتصادي الذي كان سائدا في القرن الخامس عشر والمذهب العقلي في الفن ، على الرغم من أنه من العسير تبين أية علاقة عليّة مباشرة بين هاتين المجموعتين من الظواهر . بيد أنه ليس هناك من صلة على أي جانب من الأهمية بالنسبة لتاريخ الطرز ، بين حرب الثلاثين وبين الفن الألماني إبان القرن السابع عشر ، على الرغم من الأثر المباشر الذي خلفته الحرب على مستقبل الثقافة الألمانية بعامة . أما الحقيقة الماثلة في أن نتيجة ما قد وقعت فانها لا تشفى غليلا في تفسير الروابط التي تصل مختلف الأفكار بعضها ببعض والتي وصفها دفورك «بحزام النقل» بين العمليات التاريخية المختلفة . فلا يبدو لأية واقعة من مغزى أو إحياء

تاريخي إلا إذا عرف المرء الأسباب التي دعت إليها وجعلتها ممكنة الوقوع وكذلك الأسباب التي جعلتها ذات صلة بالأمر تاريخيا بدلا من أن تجعل لها فحسب نتائج ظاهرية وعملية . ومن المعروف أن الكشف عن آثار بومبي كان له أعمق الأثر في التطورات الفنية التي وقعت في القرن الثامن عشر ، ومع ذلك فإن المهمة الحقيقية لمؤرخ الفن لا تنصب على مجرد التحقق من هذا الأثر ، بل على الإجابة عن السؤال المتعلق بإمكان وقوعها في مثل الظروف التي وقعت فيها . فلماذا لم يسفر التنقيب عن هر كولاً نيوم الذي سبق ذلك عن أى أثر يذكر ؟ ومن واجب المرء أن يحاول الوقوف على قاسم مشترك بين العمليات التاريخية المختلفة إذا ما أراد أن يبعد صلاتها بعضها ببعض عن دائرة المصادفة البحث ، وأن يجعل التأثيرات التي تربطها أولعملية الأخذ بعضها عن بعض ، أهمية ومغزى . ومن وجهة النظر التاريخية ، قد يكون الأصل المشترك لظاهرتين أكثر إجماعاً وأعظم خطراً من الرابطة العلية المباشرة . فأعمال التنقيب عن مدينة بومبي لا تتم في حد ذاتها إلا على شيوع بدعة جديدة ، غير أن الشعور المعاصر المعادى للحكم المطلق وثقافة القصور والصور الأرستقراطية للحياة إنما يوضح ، من جانب ، دواعي هذا الاهتمام الجديد بأعمال التنقيب مع ما صاحبه من فهم جديد لحضارة تختلف اختلافاً كبيراً عن حضارة الركوكو ، والتحول من جانب آخر إلى الكلاسيكية الحديثة .

والجتماع إنما هو تربة ترتبط فيها العمليات الثقافية المختلفة برباط وثيق . وليس حتماً أن تكشف هذه العمليات في المحيط الاجتماعي ، عن مضمونها الكامل أو عن ثراء علاقاتها المتداخلة ، ولكنها تكشف بالفعل عن تلك السمات التي يمكن أن نردها في طمأنينة كبيرة إلى « عامل مشترك » ، فالبنائات الثقافية إنما هي بنائات اجتماعية أو وسائل نشاط المجتمع الراعى إلى استمرار الذات ووسائل لتفاهم المتبادل بين أفرادها وهي تقبل المقارنة من وجهة النظر هذه ، كما أن من الميسور على الدوام تفسيرها وفقاً لاصطلاحات مشتركة . وقد تكتسب هذه البنائات إبان تطورها خصائص لا تصدر عن منشأها الاجتماعي ومن ثم يتعذر الوصول إلى حقيقتها من هذه الناحية . وكيفما كان الحال ، فإنها تظل مع ذلك أعراضاً للكائن الاجتماعي ذاته ، وتعبيرات عن الاهتمامات الاجتماعية نفسها ، وردوداً تأخذ الطابع الإيجابي

تارة والطابع السلبي تارة أخرى بازاء عين التساؤلات والتحديات . فاذا ما كان هناك ثمة ما يشبه « حزاماً للنقل » يربط بين ميدان ثقافى وآخر ويوحى بأن الروابط التى تقوم بين الميادين ليست عرضية ، فهناك ينبغى أن يجرى بحثنا .

وعندما أوضح ريجل أن اختفاء النحت ذى الاستدارة من فن العصور الوسطى الأولى لم يكن مجرد سمة من سمات التدهور والانحلال بل علامة على المنهج « البصرى » الذى حل محل « الحس اللمسى » بالصورة وهو حس كان مميزاً للعالم القديم ، فقد كان لمبدئه التفسيري هذا الذى أدخله ، من قبيل التجديدات الحاسمة فى تاريخ الفن . فقد مكنتنا هذه الطريقة الجديدة فى النظر إلى الأشياء من أن نميط اللثام عن علاقة باطنة حيث كانت للمصادفة والتحكمية السيادة فى الماضى . بيد أن ريجل قد اكتفى بالقول بالمنطق الباطن والضرورة فى نظريته المنادية بالمقصد الفنى ، ولكنه لم يتجاوز ذلك إلى البحث عن المنشأ الحقيقى لهذه الصورة الجديدة من الخبرة الحسية ، وهذا التصور الجديد للمكان ثم تلك الفلسفة الذاتية واللاظاهرة المستحدثة . ولماذا شرع الناس فى نهاية الزمن القديم فى الاعتماد على الانطباعات البصرية أكثر من اعتمادهم على التأثيرات اللمسية ؟ وما الذى دعاهم فى مستهل القرن السابع عشر إلى الشروع فى التحول من النظرة التسطيعية إلى النظرة التجويفية ؟ وما الذى أغراهم على حين بغتة بالأشكال المكشوفة غير الهندسية بدلا من الأشكال المغلفة المحبوكة النسيج ؟ لم يقدر المؤرخى الفن أن يجيبوا قط على مثل هذه الأمثلة باجابات شافية بل لم يكدهم يتسنى لهم صياغة هذه الأسئلة صياغة صحيحة . فهل هذه لا تقبل الإجابة أو لعلها غير قابلة للصياغة أيضا كما يزعم دعاة « التاريخ الخالص للصور » ؟ أو أن الجواب الممكن الوحيد هو الإشارة إلى متناظرات بين ميادين الثقافة المختلفة ، كل منها له أساسه المثلث الخالص ، كما فى دعوى أنصار « تاريخ الفن تاريخا للأفكار » ؟ إن أحدا لن تراوده الرغبة قط فى الزعم بأن فى الإمكان استخراج صورة فنية ما من حقيقة أخرى مقطوعة الصلة بها وغريبة عنها استخراجا صريحا شبيها بخروج البيضة من الدجاجة ، ولو أنه ليست بنا حاجة فى مثل هذه الأحوال إلى الزعم بأن التاريخ يبدأ ببيضة ! بل إن فولفيلن على الأقل عندما تضره الظروف ، لا ينكر أن هناك إلى جانب العوامل التشكيلية الباطنية فى الفن أسبابا ذات وجود خارجى وطابع

اجتماعى تلعب دورها فى تطور الفن . ولا تتشعب الطريق بنا إلا عندما ما يصبح لزاما على المؤرخ أن يقرر أيا من المجموعتين من العلل كان لها الأثر الحاسم ، أو على الأقل أيا منهما كانت أشد فاعلية وحسما ، وأيا منهما كان المتغير المطلق أو ذلك الذى أظهر على الأقل قسطا أكبر من التلقائية فى تغيراته ، وباختصار أن يحدد بين نسيج هذا التوقف المتبادل النقطة التى بدأت عندها الخطوة الأولى والتى أمكن التعرف فيها على البادرة الأولى على تغير وجهة النظر أو الذوق .

وإذا ما شرع المرء فى تتبع صورة طرازية معينة حتى منشئها الحقيقى ، فإن من الواجب عليه بادئ ذى بدء النظر فى جمهور هذا الطراز . وأول ما تجدر ملاحظته لا يقتصر فحسب على القول بأن « ليس كل شىء ممكنا فى كل أوان » ، بل إنه حتى بالنسبة للزمن الواحد ليس كل شىء ممكنا بالنسبة للطبقات الاجتماعية المختلفة والفئات الاقتصادية والجماعات المهنية والمستويات التعليمية . فحيثما يوجد تمايز اجتماعى ، يتيسر تحقق عدة متغيرات بالنسبة لما هو ممكن آنئذ . وإننا لنجد على الدوام عدة معايير للأذواق ومستويات للكيف تتفق وجماعات الأشخاص المهتمين بالفن ، كما أن أول منبه إلى تغيير الطراز ينشأ دائما — وإن كان ذلك ليس بالسبب الأوحد — عن ظهور طبقات جديدة من ذوى الاهتمام . وفى كل حالة من حالات التغير الجذرية فى الطراز — فى انتقاله من المذهب الهندسى الإغريقى إلى النزعة القومية ومن المذهب الكلاسى إلى النزعة الهلينية ومن الفن الرومانى اليونانى إلى الفن المسيحى ومن فن العصور الوسطى إلى عصر النهضة ومن الباروك إلى الركوكو ومن الكلاسية الحديثة إلى الرومانسية ومن الرومانسية إلى المذهبين الطبيعى والتأثرى ومن هذين إلى التطورات اللاحقة على المذهب التأثرى — ترتبط النظرة الجديدة على الدوام بثورة اجتماعية أو تغير فى التكوين الاجتماعى لجمهور المهتمين بالفن . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن فى وسعنا أن نخطو خطوة أخرى دون أن نتورط كثيرا فى المسائل المتعلقة بالصدق المطلق لمذهب المادية التاريخية ؛ إذ إن فى مقدورنا أن نؤكد عن يقين أنه كيفما كانت الأسباب الحقيقية لهذه التغيرات الطرازية ، فإنه لم يكن يقدر لها أن تحظى بأى قدر من القبول العام لو لم تقابلها تغيرات اجتماعية واقتصادية مماثلة . فلا سبيل إلى تصور انتصار النزعة القديمة الإغريقية على الصور الفنية التى كانت سائدة فى

العصر الهومرى بمعزل عن الانتصار المماثل الذى حققته الطبقة الأرستقراطية ضد الملكية الإقطاعية ؛ ولا سنبل كذلك إلى تصور تطور المذهب الصورى الكلاسى الصارم إلى المذهب الطبيعى الهلينستى والذائق مع صرف النظر عن تحول المدينة الدولة باقتصادها الأبوى القائم على نظام الرقيق إلى نظام الإقتصاد الرأسمالى العالمى فى العصر الهلينستى ، بطبقاته المتوسطة المنتشرة فى أنحاء العالم كافة . ولا سبيل أيضا إلى تصور التحول من الرمزىة التى عرفت عن العصور الوسطى إلى العقلانية الفنية لدى عصر النهضة بمعزل عن تحول الإقتصاد الإقطاعى والسلطة الإقطاعية إلى النظام الاجتماعى البورجوازى فى المدن . أو الانتقال إلى لطائف مذهب الصنعة وانفعالية فن الباروك دون النظر إلى النهضة الجديدة للطبقة الأرستقراطية والأزميتين الاقتصادية والاجتماعية اللتين منى بهما عصر الإصلاح الدينى ، وظهور الملكية الاستبدادية ، أو الزحف المظفر للزراعة الرومانسية دون النظر إلى انتصار الثورة الفرنسية والطبقة البورجوازية ، وتحرير الفرد وظهور مبدأ حرية المنافسة وتطبيقه على كل من الإنتاجين الروحى والمادى . أما بعد فلا ينبغى أن تؤخذ عبارة « لا سبيل إلى تصور » التى ترددت آنفا على أن التغيرات الطرازية السالفة الذكر لم تكن ممكنة الوقوع إلا فى ظل هذه الظروف التاريخية وحدها دون غيرها . فهى لا تعنى أكثر من أن العلاقة بين الصورة الطرازية والصورة الاجتماعية الاقتصادية تبدو على درجة من الوضوح حتى أننا لا نكاد نتصور وقوعها فى غير هذه من الظروف .

وترجع الاعتراضات التى توجه إلى التاريخ الاجتماعى للفن ، بوصفه منهجا للتفسير ، فى الغالب ، إلى أنه قد تعزى إليه أهداف ليس باستطاعته كما أنه ليس فى نيته القيام بها . فليس لأى تاريخ اجتماعى — إلا ما كان منه فى غاية من السذاجة والغفلة — أن يعرض نمطا معيناً من الفن على أنه التعبير المتجانس القطعى المباشر عن شكل اجتماعى معين . فحال أن يحمل فن عصر معقد التركيب تاريخيا صفة التجانس ، إن لم يكن لشيء آخر فلا أن مجتمع مثل هذا العصر ليس بالمجتمع المتجانس ، وغاية ما يمكن أن يصل إليه هو التعبير عن طبقة اجتماعية أو جماعة من الأشخاص تجمع بينهم اهتمامات مشتركة ، ومثل هذا الفن سوف يكشف فى آن واحد عن ميول طرازية مختلفة بقدر عددها بعدد المستويات الثقافية المتباينة داخل المجتمع المعنى .

ولا يشترط وقوع « تناقضات باطنية » كما افترض البعض ، داخل الطبقة الاجتماعية الواحدة ؛ ومع ذلك فإن هذه التناقضات تعد من أقوى الدوافع المؤدية إلى التغير . وفي وسع الفن التعبير عن بنية مجتمع معين ، بطريق إيجابي أو سلبي ، وبوسعه أن يقبله أو يرفضه ، وينض ببعض معاملة ويناهض البعض الآخر ، وأن يكون سلاحا للدعاية أو آلية للدفاع أو صماما للأمن . وإذ لم تكن الأهمية بمكان أن ندرك أن اعتماد الفن على المجتمع قد يأخذ صورا مختلفة للغاية ، وأن المعارضة الظاهرية ليست في الغالب أكثر من « محاكاة سلبية » . ولم يحدث قط أن قام وفاق تام بين الفن والمجتمع أو بين الفنون المختلفة داخل المجتمع ذاته ، إن لم يكن لشيء آخر فلائنه ما من حقبة تاريخية يمكن لها أن تبدأ من جديد بفن تختص به وحدها ، فهي تبدأ حياتها دائما مثقلة بعبء ، إذا ما جاز لنا هذا التعبير ، من الصور الموروثة التي ينفرد كل منها بتاريخ وتقاليد معينة ، تهيئها أو لا تهيئها ، مع تفاوت في الدرجة ، لخوض خضم الصراع الاجتماعي .

وما من علم للمجتمع يقدر له تخطى حدود النزعة المادية الممثلة في السذاجة ، يذهب إلى النظر إلى الفن على اعتبار أنه مجرد انعكاس مباشر للأحوال الاقتصادية الاجتماعية . ولأى ناقد للمنهج الاجتماعي في تفسير التطورات الروحية الحق كل الحق في الاعتراض على المعادلة الساذجة بين النظام الاقتصادي والمذهب الصوري أو بين الحكم المطلق والمذهب الكلاسي وبين النظام الرأسمالي والمذهب الفردي . ولقد كانت الصياغات الأولى ذات الخطر من صبغ المادية التاريخية على أهبة الاستعداد للتسليم بأن ظروف الإنتاج لا تنعكس على الثقافة انعكاسا مباشرا أو دقيقا ، وأنها تقطع سلسلة طويلة من المراحل المتوسطة قبل أن تصل إلى التعبير عن نفسها في نطاق النظريات العلمية والمبادئ الأخلاقية والمبدعات الفنية ؛ فإن هذه في رحلتها بين مجرد « الوجود » و « الوجود الشعوري » تكتسب شيئا فشيئا مزيدا من الروحانية وتنتأى أكثر فأكثر عن أصلها المادي . وهكذا نرى أن تدهور اقتصاد الإقطاعيات ويزوغ الاقتصاد المالى الجديد على أساس من المدينة لم يسفرا مباشرة عن ظهور المذهب الطبيعي القوطي ؛ فلم يتعد أثرهما التخفيف من القبود السلفية وتعديل المدرجات القانونية البائدة وكسر حدة المبادئ التقليدية في الأخلاق والعادات ، وجعل المعتقدات التي لم تكن حتى ذلك الحين تختمل الشك ، جعلها تبدو جوفاء ، وتأييد وجهة النظر الإلسمية إلى الفرد والدعوة بقولة القديس توما

بأن الرب ينتهج لكل شيء — لأن لأقل الأشياء شأنًا قيمته الفريدة — حتى أنها لا تعود في النهاية مجرد رموز لسواها ، بل تأخذ في اكتساب أهمية في حد ذاتها وتصبح أهلا لأن تمثل في الفن على اعتبار أنها حقيقية ومادية . ومهما أطال المرء من هذه السلسلة ، فانها تبقى مع ذلك صورة مختصرة ومبسطة في تعسف شديد ، للعملية الحقيقية ، التي تمر من خلال عدد لا حصر له من المراحل المتوسطة تمتد من عهد رحيل الرقيق عن أرضه قاصدا المدينة حتى الأخذ بالمذهب الطبيعي في ابتكار مذهب قوطى الطراز .

وقد سبق أن أشار بليخانوف إلى أن الظروف الاجتماعية لا يمكن أن تفسر قط صورة موسيقى المنويت . وصرح هنرى فوسيلون ، وهو يتبع الخط ذاته من التفكير بقوله إن دراسة الأحوال الاجتماعية للعصر مهما بلغت من العمق والتركيز لن تجعل في مقدورنا قط أن نستدل على الخطوط المعمارية لأبراج كاتدرائية ليون . فمثل هذه المحاولات في التفسير تعتبر غريبة تماما على التفسير الاجتماعى التاريخى للفن . فان محاولة شرح صورة موسيقى المنويت أو أبراج ليون على المعنى الذى قصده بليخانوف وفوسيلون إنما هى ضرب من السحر والشعوذة التى لا يحق لأى مؤرخ عالم أن يتردى فيه . إن التاريخ الاجتماعى للفن يقرر فحسب — وهذا هو التقرير الوحيد القادر على البرهنة عليه — أن الصور الفنية ليست فحسب صورا للشعور الفردى ، الذى يتحدد بصريا أو شفويا ، بل إنها كذلك تعبيرات عن نظرة إلى العالم تتعين اجتماعيا . فالصورة الفنية للمنويت لم تكن « متضمنة » في الظروف الاجتماعية التى سادت القرن السابع عشر ، غير أن عالم ما قبل الثورة ، بلطفه ورشاقتة وآداب سلوكه وميله إلى كل ظريف لعب ، كان من مقومات ميلاد هذا النمط من الفن . إننا نرى مجتمع القرن الثامن عشر متضمنا على نحو ما فى موسيقى المنويت ، ولكن موسيقى المنويت ليست متضمنة فى الصور الاجتماعية لذلك المجتمع . فان كل صورة فنية إنما هى صورة أصيلة إبداعية لا تستنبط من ظروف العصر المادية أو العقلية . فاذا نحن لم نكن نعلم بغير البنية الاجتماعية للجمهور ، فلن يكون فى وسعنا أن « نصور » أو نستنبط فنه ، فانه على الرغم من أن مواهب الفنان الخلاقة ، تتحدد اجتماعيا ، فان عدم قابليتها أساسا للتكهن ، تجعل من العبث محاولة التنبؤ بأى شيء

فى ميدان الفن . فلا يمكن أن يقوم فى هذا الميدان غير الارتباطات ، القابلة للملاحظة تجريبيا والتي تربط بين ما يحدث أولا وما يعقبه ، وإنه لمن الممكن تعديل أو مراجعة التعميمات التى ننتهى إليها ، لكنه من غير الممكن أن نقدم ضمانا على معاودة ظهور النتائج نفسها (إذا عادت الأسباب نفسها) . بيد أنه على حين أن هذه الصلات الملحوظة لا تسمح بضياغة القوانين ، فقد ثبت أنها موحية إلى حد كبير ، ونجاحها فى ذلك أشبه ما يكون بنجاح بعض العمليات الجراحية التى تجرى على المخ فى علاج بعض الاضطرابات العقلية دون أن يدرك أحد سببا واضحا لذلك ؛ على الرغم من إمكان تحديد موجهاً هذه العمليات وفعاليتها ، فإن نجاحها يقوم على ارتباط محدد بين المعلومات الجراحية وتلك الخاصة بطب الأمراض العقلية .

وليس هناك ما يمكن أن يسمى بالقانون العام لتاريخ الفن الاجتماعى . ولا يرجع ذلك فحسب إلى أنه لا توجد ثمة قواعد للإبداع الفنى ؛ فالى جانب أن الفن لا يقبل لأن يرد إلى قواعد ، فثمة حقيقة إضافية أخرى وهى أن الفن بوصفه فاعلا اجتماعيا ، إنما هو متضمن فى عملية لا تعيد نفسها قط كما تنبثق عنها دوما مجموعات جديدة . ونتيجة لذلك ، فهناك إمكان قائم على الدوام لأن يتغير المغزى الاجتماعى لطراز ما ، بل قد يتخذ لنفسه وظيفة تناقض تماما الوظيفة التى سبق له أداؤها . وحسبنا أن نذكر فى هذا الصدد التحولات التى يلحظها المرء إذا ما تتبع الدور الاجتماعى للكلاسيكية أو الرومانسية عبر العصور . وكما أنه لا يوجد معيار اجتماعى للكيف الفنى ، فليس هناك من وظيفة اجتماعية يؤدها الطراز على وجه قاطع ؛ إذ إن من الممكن أن يسخر لخدمة أهداف سياسية واجتماعية مختلفة . ومع ذلك فهو ليس بأداة محايدة حيادا تاما ؛ غير أن مُدْرَك الطراز إنما هو أشد غموضا من المدركات النسقية الخاصة بعلم الاجتماع ، كما أنه يستمد دلالاته الاجتماعية الخاصة فى كل حالة من الحالات من مجموع القوى التاريخية العاملة . وعلى ذلك فقد تنجح طبقة اجتماعية ما إلى تبنى أحد الطرز لا لشيء إلا لكى تكون متميزة عن خصومها . وقد تتخلى عن طراز بعينه بدعوى تدهوره وانحلاله نتيجة لأنه قد أخذت به جماعة معادية لها ؛ ولكنها قد تلجأ بالمثل إلى بعض وسائل التعبير والتأثير لأن خصومها قد نجحوا فى استخدامها أو لأنها أصبحت ملكية عامة وبانت تعتبر من أنجع وسائل الاتصال وأكثرها فاعلية . فان المذهب الكلاسيكى الذى كان يعد إبان القرن السابع عشر الطراز الممثل للملكية

المطلقة وأرستقراطية البلاط قد أصبح ، وإن كان ذلك بصورة معدلة ، الطراز الرسمي لثورة سنة ١٦٨٨ ، ومرد ذلك ، في المقام الأول ، إلى إمكان اعتباره إنكارا لمعايير الذوق لدى فن الركوكو واحتجاجا على سخفه وتفاهته . وكما أن الطبقة الأرستقراطية شرعت إبان القرن الثامن عشر ، وذلك نتيجة لاتصالاتها الاجتماعية بالطبقة البرجوازية فضلا عن عوامل أخرى ، في أن تذوق أكثر فأكثر التأثيرات المحببة الطراز التلويحي ، فقد انقلبت مرة أخرى في مضمار كفاحها ضد ثقافة الركوكو التي أخذ بها النبلاء والطبقة البرجوازية العليا ، على المثل الطرازية لدى الطبقة الحاكمة السابقة ، التي بدت ، رغم طابعها الملكي الأرستقراطي ، مصبوبة في قالب أكثر بطولية . وعلى أية حال فانه على الرغم من هذا التغير الذي طرأ على دلالة الطراز وذلك التقويم الجديد له ، فن الخطأ الزعم بأن الأهداف الفنية للملكية المطلقة وأرستقراطية البلاط أو الأهداف الفنية للطبقة المتوسطة النائرة كانت مستقلة عن الاعتبارات الاجتماعية والسياسية ولا تخضع لتأثيرها . وعلى كثرة الأمثلة الدالة على ما يطرأ على الدلالة الاجتماعية للطراز من تغير ، فلا تعنى هذه بحال أن ليس للطرز الفنية أهمية أو أثر من الناحية الاجتماعية . فالتأثير أن فلوير وموباسان والأخوين جوناكور يستخدمون المذهب الطبيعي سلاحا في حرب العصابات التي يشنونها ضد الديمقراطية البرجوازية ، على الرغم من أن مثل هذا المذهب الطبيعي كان بمثابة اللغة التي تنطق بها البرجوازية المنبوذة ، وأنه ظهر إلى حد ما نتيجة لمعارضة الطبقة البرجوازية لميول الرومانسية الرجعية . وتعد الرومانسية بدورها أشد تناقضا وتلونا من المذهب الطبيعي . فهناك رومانسية تختص بالفئات التقدمية اجتماعيا ورومانسية تتعلق بالطبقات المحافظة ، ثم كانت هناك رومانسية الطبقة الوسطى الهلينية ورومانسية طبقة الفرسان في العصور الوسطى ورومانسية العصر القوطي المتأخر ورومانسية طبقة الأشراف الفرنسيين من محبي الفنون الإسبانية ، ورومانسية الرجعية المناهضة لفرنسا النائرة ، ورومانسية تلك الطبقات التي كانت تريد الحفاظ بأي ثمن على تراث ثورة ١٦٨٨ ، وبخاصة تحريرها للفرد . أما الحركة الرومانسية التي استأثرت بأوروبا جميعها في عصر استعادة الملكية فقد كان لها في بعض الأقطار طابع ثوري طاغ ، وإن بدت مناهضة للثورة شيئا ما في أقطار أخرى ، بل إنها في بعض الأحيان كانت تلعب داخل البلد الواحد دورا تحريريا يوحى للفرد بشعور

من الاستقلال والاعتماد على النفس ، وتقوم في أحيان أخرى بدور تعويقي يشيع الاضطراب والبلبلة في أذهان الناس . وإننا نعلم أنه قد ظهرت بوادر الرومانسية الحديثة قبل اندلاع ثورة عام ١٦٨٨ بزم طويل ، ولكن لاسبيل إلى النظر إلى هذه الحقيقة في إطارها الصحيح ، إلا إذا أدركنا أن الحركة الرومانسية لم تكن لتؤتى تأثيرها العميق الواسع النطاق دون الانتصارات التي حققتها الثورة ، وأن هذه الحركة كانت منذ البداية عرضا من أعراض الأزمة الاجتماعية التي أفضت إلى ثورة عام ١٦٨٨ .

ومن حق المعالجة الاجتماعية التاريخية للفن أن تقول بطابعها العلمي على الرغم من تعذر وضع قوانين عامة جامعة تحكم العلاقة بين الصورة الاجتماعية والصورة الفنية . ذلك أنه على الرغم من أن الوظيفة الاجتماعية للاتجاهات المميزة للطراز تتغير وتبدل ، حتى أنها تصبح مرتبطة بمصالح وطرائق الحياة الطبقية المختلفة ، فإنها لا تعتبر رغم ذلك اتجاهات حيادية من الناحية الاجتماعية كما أنها لا تتفق وكل موقف اجتماعي أيا كان . فإن كان هناك رومانسية تخص فارس العصور الوسطى ، ورومانسية تخص الطبقة البورجوازية الحديثة ، فليست هناك رومانسية قروية . وعلى الرغم من أن في وسع المرء أن يتحدث عن المذهب العقلي في الفن لدى بورجوازية القرن الخامس عشر ولدى أرستقراطية القرن السابع عشر ، فإنه لا سبيل إلى تصور مذهب عقلي يرتبط بالمثال الفروسي للحياة . وإليك مثال عيني بدرجة أكبر : فقد أدخلت الوحدات الدرامية على التراجيديات الفرنسية في المقام الأول بغية إضفاء طابع أكثر حيوية على ما يجري فوق خشبة المسرح ، ولكن هذه الوحدات الدرامية سرعان ما فقدت هذه الدلالة الواقعية وأصبحت وسيلة لأشد نزعات التنميط الطرازي تطرفا ؛ ولكنها طفقت تعرب على الدوام عن نظرة ذات صبغة عقلية أساسا إلى الحياة ، الأمر الذي لم يكن ليتفق بحال وعبقريه مسرح العصور الوسطى أو المسرح الرومانسي . ولنعد إلى موضوع المذهب الطبيعي ، فنقول إنه لا يعتبر احتكارا لدى الدوائر ذات الطابع السياسي التقدمي التحرري ، كما يحلو لنظرية الفن الاشتراكية أن تتصوره ؛ ومع ذلك فإن ذلك النمط من المجتمع الذي ترتبط مصالحه بالحناء على ظروف متخلفة اجتماعيا لن يألو جهدا في سبيل دعم تلك الميول الفنية

التي تنجح إلى تمجيد الأوضاع القائمة . وعلى الرغم من ذلك ، فإن زعماء مثل هذا المجتمع قد يرون من الأصوب في بعض الأحيان الاستعانة بالمناهج الطبيعية في الفن ، ومن أمثال هؤلاء جروس Gross الذي شرع يصور المعارك الحربية تصويراً طبيعياً عندما اتضح أنه لم يعد في الإمكان التستر على النكبة التي أصابت حملات نابليون . وما من شك في أن ما أعرب عنه جروس هنالك كان ضرباً رومانسياً من المذهب الطبيعي ، وكان اللغة التي تحدثت بها الطبقة البورجوازية الوسطى والعليا في فترة ما بعد الثورة ، والتي كان على جروس أن يخطب ودها . ولا يعتبر ذلك مثلاً على التناقضات الباطنية التي تقوم داخل الطبقة الاجتماعية الواحدة ، على المعنى الذي قصده ماركس ، بل إنه مثل على قابلية التكيف لدى طبقة اجتماعية تستحوذ على أسلحتها وأساليبها الحربية المفضلة ، وإن كانت تجد لزاماً عليها من حين لآخر أن تصطنع أسلحة وأساليب خصومها أو حلفائها المقبلين حتى تحتفظ بكيانها ، كما حدث على سبيل المثال ، عندما اصططعت قوات الفرسان أساليب المشاة الحربية بحلول عصر البارود ، فتخلى بذلك الفرسان ، في سبيل البقاء وتحقيق النصر المشترك ، عن فرصة نيل مجد فردى . ولا مرأى في أن الأسلحة المستخدمة قد تتغير من وقت لآخر وتنتقل من أيدي جماعة بعينها إلى أيدي جماعة أخرى ، أما أن ننكر حيال مشهد الصراعات الاجتماعية المفجعة التي توقع الفن في شراكها على الدوام كما نرى أن واجبات الفن ومناهجه تتحدد عملياً ، فتلك مكابرة وممارسة في الحق .

ونرى لزاماً علينا أن نذكر نقطة أخرى ، وهي أن التسليم بأن للأحوال الاقتصادية أثراً حاسماً في الغالب في تشكيل البنيات الروحية ، ليس مرادفاً لإنكار المثل العلوية الطاهرة البهية والارتقاء في أحضان كل قوى الشر المادية ، كما لا يعني كذلك أننا نغزو إلى هذه الأخيرة قيمة أكبر من تلك التي نغزوها للمبادئ العقلية جميعاً . كما لا يعني بالضرورة أن العامل المادي في التاريخ أكثر واقعية من العامل الفكري . فهو يؤكد فحسب أننا لا نقف قط على أي مسعى إنساني روحي بعينه إلا إذا ما وجد ثمة نوعاً من الصراع بينه وبين الأحوال المادية للعيش . وإذا ما قدر لنا أن نولى هذه الحقيقة ما هي جديرة به من اهتمام وتقدير ، أمكننا أن نسلم بدعوى ماركس القائلة بالعلاقة بين مجرد « الوجود » و « الوجود الشعوري » . ولا تستبعد

هذه الدعوى بحال إمكان تأثير هذه العوامل العقلية على الظروف المادية . أما الاعتراض القائل بأن الروح الإنسانية غالبا ما تتعارض مع جميع الحوافز الاقتصادية وأن في مقدورها أن تتحرر من ربقتها بعمل إرادى فليس هذا بذى خطر وبيل على المادية التاريخية . ذلك أن حجر الزاوية فى هذا المذهب هو القول بأن الإنجازات الروحية تتوالد عن علاقة جدلية تقوم بينها وبين الظروف الاقتصادية للإنتاج ومن ثم فهو لا يفترض أنها مجرد نسخ للظروف الاقتصادية . وقد ينتهى هذا الصراع الجدلى فعلا فى بعض الحالات بالانتصار الظاهرى للجانب الفكرى ، حتى أنه ليسفر عن تكوينات فكرية تبدو ردحا من الزمن وكأنها تتخطى القيود المادية المضروبة حول روح الإنسان . ولكن أهم ما فى الأمر هو مدى الارتباط الذى يقوم بين وجهة نظر مثالية (عقلية) معينة وبين ظروف خارجية محددة ، ومدى ما يستلزمه ظهورها من ظروف مادية خارجية معينة داخل المجتمع . وكما أن للملك شخصية ليست بأقل شأنًا فى المحيط الاجتماعى من شخصية الشحاذ ، فإن المثالية تمد جذورها فى الظروف الاجتماعية مثلما تفعل المادية التاريخية سواء بسواء . ولا سبيل إلى أن نأخذ الشعور الذاتى بالاستقلال لدى الفرد مأخذًا شديد التطرف بالقياس إلى الحقائق الموضوعية التى أقرتها المادية التاريخية . غير أن الاعتراض الحقيقى على نظرية المادية التاريخية هو أنها لم تكتف فحسب بالوقوف على التطور الجدلى الناشئ عن تعارض العوامل المادية والعوامل العقلية ، بل إنها عمدت إلى أن تستبدل بذلك المبدأ الواهى الحجة والقائل بمطلقية الروح مبدأ لا يقل عنه بطلانا وهو مبدأ مطلقية المادة ، أى أنها أحلت فكرة ميتافيزيقية محل فكرة ميتافيزيقية أخرى .

وتطبيق المنهج الاجتماعى على تاريخ الفن لا يفترض ضمنا هذه الصورة المتطرفة للمادية التاريخية . ولا يعنى بالضرورة إمكان وضعه لتفسير اجتماعى دقيق لموهبة الفنان الفرد ، بكل ماله من حوافز وميول خاصة . فلا يعدو الأمر أنه يسير على هدى المبدأ القائل بأن مناهضة فرد بعينه لميل جماعى معين لعصره ، كما هو الحال مع قبول فرد آخر لهذا الميل ، إنما يردان إلى حد ما إلى قوى اجتماعية معينة . ولا ريب فى أن الفنان ينتج ما يشاء وكيفما شاء ، ولكنه يبقى مع ذلك دائما السؤال المتعلق بماهية العناصر التى تدخل فى تركيب « مشيئته » . وللفنان بكل تأكيد الكلمة الأخيرة

ولكنه لا سبيل إلى التقليل من شأن الدور الذى يضطلع به من لهم النطق بالكلمة قبل الأخيرة ، وخاصة إذا ما كان فى الوسع عادة التعرف على كلمتهم بين ما نطق به الفنان . وأوهى الاعتراضات التى تقام فى وجه النظرة الاجتماعية هى أن مبدعى الآثار الفنية الكبرى كانوا أشخاصا غير عاديين بمعنى أنهم كانوا من « المتوحدين العظماء » . ولكننا إنما نتطرق فى تضيق حدود مدرك « الاجتماعى » حين نستبعد منه حالة التوحد ، ويذهب الأمر بوليم بطلر ييتس نفسه W. B. Yeats إلى أنه يحد عن غير حق من مجال الفاعلية الاجتماعية بقوله المأثور : « العمل الفنى فعل اجتماعى لشخص متوحد » ، ذلك أنه يعقد مقابلة بين النتائج الاجتماعى وصاحبه المتوحد متجاهلا الحقيقة الماثلة فى أن التوحد إنما هو مقولة اجتماعية وأنه يتعذر وجودها تماما بوصفها خبرة فردية إلا داخل نطاق المجتمع . ومن الممكن دون شك أن يكون المرء وحيدا فى شتى الظروف والأحوال ، ولكنه من غير الجائز أن يشعر بالوحدة ويحس بها إلا فى عالم يتقاسمه الناس على نحو أو آخر . ولأسباب تستطيع نظرية التحليل النفسى أن تفسر بعض وجوها ، يبدو الفنان مغتربا عن مجتمعه بصورة أقوى من تلك التى يبدو عليها السواد الأعظم من الناس ، ولكنه لا يبدو هناك من سبب واضح يقضى باستعصاء النشاط الفنى ، من جراء هذا الاعتزال ، على فهم العالم الاجتماعى ، على خلاف ما هو الحال مع أية وظيفة أو عقدة نفسية أخرى . وإذا ما كان للمرء أن يسلم بوجود بعض المقومات الاجتماعية للجريمة فلا يعقل فيما يبدو ألا يقر بقيام ظروف اجتماعية ماثلة بالنسبة للإنتاج الفنى . وربما انتفى كل وجه للمقارنة بين العالم الروحى الذى يحيط بالفنان فى تعقده وتشعبه وبين ذلك الذى يعيشه المحرم ، ولكنه على قدر ما يقوم من علاقة بين الحرية الفردية والعلية الاجتماعية ، فلا يبدو أن ثمة خلافا من حيث المبدأ بين ابتكار عمل فنى أو ارتكاب جريمة .

والواقع أن الأثر الفنى يعتبر شيئا غير مشترك بالنظر إلى الحظ الموائى الذى يتمتع به صاحبه والسعادة التى يسبغها هذا العمل على سائر الناس . وهذا هو ما دعا ذلك الفريق ممن كانت لهم أعظم خبرة بهذه السعادة إلى الرغبة فى أن يقيموا تفسيراً للفن على أسس يختص ويتفرد بها وحده ، فلم يرق لهم أى منهج ثبتت صلاحيته

في مجال آخر . وهذا هو التفسير الأوحدمثل تلك المزاعم القائلة : « التاريخ الاجتماعي للفن لا يقل خطلا عن التاريخ الفني للمجتمع » (١) . ولكن براعة هذا التعبير لا ينبغي أن تعمينا عن جوهر هذه الفكرة الباطلة . فالحقيقة الماثلة في أن المدركات الاجتماعية لا تعيننا على فهم « جوهر » الفن لا تعني أنه يتعذر تفسير الفن في ضوء المدركات الاجتماعية مثلما يتعذر تفسير المجتمع في ضوء المدركات الجمالية . فليس في الإمكان أن نعكس العلاقة بين المجتمع والفن بهذه البساطة . ومهما قيل عن المجتمع فهو ليس بظاهرة جمالية ، على حين أن الفن إنما يعتبر أولا وقبل كل شيء منجزا اجتماعيا ؛ وكيفما كانت ماهية الفن فانه ، إلى جانب أشياء أخرى ، نتاج لقوى اجتماعية ومصدر لتأثيرات اجتماعية . وفي مضمار الحديث حول القوى التي تعمل عملها في الفن والآثار التي يخلفها يمكن أن نقضى بالكثير مما له وزن وخطر ، دون أن ندعى سبر أغوار وجوده الباطن أو نخشى من مغبة إبطال سحره .

الفصل الخامس

مستويات التعليم في تاريخ الفن
الفن الفولكلورى والفن الشعبى

الفصل الخامس

مستويات التعليم في تاريخ الفن الفن الفولكلورى والفن الشعبى

١ - فن الشعب وفن الجماهير وفن المثقفين :

في هذا الفصل تعنى عبارة « الفن الفولكلورى » أوجه النشاط فى ميادين الشعر والموسيقى والتصوير ، التى تمارسها تلك المستويات من السكان التى لم تتل أى قسط من التعليم أو التمدن أو التصنيع . ومن الأسس الجوهرية لهذا الفن أن من يقومون يحفظه لا يتصفون فحسب بالسلبية فى استقباله واستيعابه ، بل إنهم فى العادة شركاء مبدعون فى وجوه النشاط الفنى ، ومع ذلك فهم لا يبرزون فى صورة أشخاص فرادى أو يدعون لأنفسهم أية حقوق شخصية فى ملكية هذا الإنتاج . أما « الفن الشعبى » فينبغى النظر إليه من ناحية أخرى على أنه إنتاج شبه فنى ينى بمطالب جمهور من أنصاف المعلمين ممن يقطنون المدن فى الغالب ويميلون إلى السلوك الجماعى . وفى ميدان الفن الفولكلورى يكاد يتعذر التمييز بين المنتجين والمستهلكين ، كما أن الحدود الفاصلة بينهم تبدو على الدوام فى حالة ميوعة ، وعلى النقيض من ذلك فأننا نجد فى محيط الفن الشعبى جمهورا قد حرم القدرة على الخلق الفنى وجمهورا سلبيا تمام السلبية ، ثم نجد إنتاجا حرفيا من السلع الفنية يعادل تماما مقدار الطلب عليه ويستجيب له استجابة دقيقة مباشرة . وإنما حقيقة تستلفت النظر فى واقع الأمر ، أن الفن الفولكلورى ، وبخاصة الشعر الفولكلورى يخرج من بين صفوف المتذوقين له ، على حين أن الأغاني الشعبية — مثل الأغنيات الروائية والألحان التى تنال رواجاً

سريعا حال ظهورها hits - تصدر عن المهنيين الذين ينتسبون إلى الطبقات العليا ، ويعتمدون عليها روحيا (١) . ولكن أهم ما يميز بين هذين النوعين من الفن في واقع الأمر إنما يكمن في اختلاف طبيعة الجمهور الذي يشايعهما . فالجمهور الذي يساند الأغنية الفولكلورية هم سكان الريف والقرى والبلدان الصغيرة ذات الأسواق ممن لا حظ لهم من ثقافة أو تعليم وإن كان لا يشترط أن يكونوا من الأميين ؛ أما قراء ومستهلكو قصص الجريمة والجرائد المصورة والروايات العاطفية والصور الزيتية المقلدة فهم يمثلون الطبقات الدنيا من سكان المدن الذين يتعذر التفرقة بينهم وبين المثقفين على نحو قاطع مثلما هو الحال مع أهل الريف .

وكما أن عدد الاتجاهات الفنية المختلفة في زمن معين يماثل في العادة وعلى أقل تقدير عدد المستويات الثقافية ، فإن من واجب تاريخ الفن أن يولى اهتماما أكبر مما سبق أن أولاه في الغالب للمطالب والأهداف الخاصة التي تتطلع إليها الجماعات ذات المستويات التعليمية المختلفة . وسيكون عليه إذا ما فعل ذلك أن يصور تطور الفن مستعينا بالمقاطع العرضية ، وهذا من شأنه أن يحمل الناس على إدراك أن هناك في الفن على الدوام عدة تقاليد مختلفة تسير جنبا إلى جنب ، فضلا عن أنه سيحدوهم إلى التخلص من ذلك المعتقد القائل بأن كل ما هو معاصر ينبغي أن يكون على صلة عضوية بعضه ببعض . وكيفما كان الحال ، فإن مهمة وصف مسارات التطور الفني بحسب إمكان نسبتها إلى الصفوة الروحية ، أو الجماهير الحضرية ، أو أهل الريف ، وبذا يمكن تمييز تاريخ الفن المرفه التهذيب عن تاريخ الفن الشعبي والفن الفولكلوري ، لا تمثل غير الشطر الأول الهين من الواجب الملقى على عاتق مؤرخ الفن ، فسيكون عليه أن يَمْضِي في البحث عن العلاقة التي تربط بين مستوى التعليم والوضع الطبقي ؛ وعن ماهية التناقضات الديالكتيكية التي تقوم داخل المستوى التعليمي الواحد ، وكيف يتيسر حسم النزاع بين وجهة النظر الطبقيّة ووجهة النظر التعليمية . ولن يكون قد أدى مهمته كاملة حتى يبين كيف أن تأثير التعليم لا يمكن أن يعتبر بحال مجرد دالة من دوال الأحوال الاقتصادية والاجتماعية ، ولكن أهميته تتعرض للزيادة

والنقصان تبعا للموقف التاريخي العام . ذلك أن مغزى التعليم وقيمته يتغيران تغيرا ملحوظا ؛ فقد حظى التعليم إبان العصور الوسطى على سبيل المثال بمكانة هائلة ولكنه لم يكن لازما لتحقيق النجاح في مضمار الفن بالصورة التي بدا عليها في العصور التالية .

ومع ذلك فإن عرض تاريخ الفن وفقا للمستويات الثقافية لا يصلح إطلاقا لغير العهود اللاحقة على عصر النهضة ، أو لعله لا يصلح إلا لما بعد عصر الثورات ، بمعنى أنه يصدق فحسب على الحقبة التي انفصلت فيها طبقات الجمهور الفني بعضها عن بعض وتميزت تمايزا تاما وتحقق لها قدر أعظم من الاستقلال في حاجاتها . وربما أخذ مؤرخ الفن في الاعتبار ، بل لعل من واجبه أن يولى اهتمامه إلى الظواهر الأولى المبكرة مثل التمثيل الإيمائي في القديم باعتباره أقرب إلى الفن الفولكلورى من المسرح الآثيني الرسمي ، أو الأغنية الروائية التي انتشرت في العصور الوسطى ، والتي هبطت إلى مرتبة الشعر الفولكلورى بمقارنتها بالشعر البطولى الخاص بطبقة النبلاء المقاتلين . وبوسعنا أن نشير بوجه خاص إلى العديد من المصورات والمنحوتات التي تمت خلال العصور الوسطى - وغالبيتها من المكرسات - وهي تحمل طابعا متواضعا شيئا ما كما أنها أنتجت دون شك من أجل طبقة دنيا وبأيدى أبناءها ، دون أن يكون في مقدور المرء في الغالب الأعم أن يحدد الفئة التي تندرج تحتها من حيث كونها فنا فولكلوريا أو فنا شعبيا بحسب التعريف السالف الذكر ، بل قد يتعذر عليه أن يميز في وضوح بين ما يرد منها إلى وضع طبقى دونى وما يرجع إلى افتقار فردى إلى المهارة الحرفية . ولعل في مقدورنا أن نتحدث ، في هذه المرحلة المبكرة من التطور ، عن وجود فن فولكلورى إلى جانب الفن المتعالم المتسفسط لدى رجال الدين والبلاط ، بيد أنه لا يكاد يظهر ثمة فن « شعبي » . فلم تبرز إلا في أواخر العصور الوسطى بوادر لإنتاج نمط من الفن من شأنه ألا يحظى باهتمام أى من الصفوة المثقفة أو أهل الريف ، وإن كان ينبى بحاجة طبقة متوسطة حضرية على شيء من سعة العيش وإن كانت لا توصف بالغنى . وقبل هذا التاريخ ، لم يكن ثمة مجال لإنتاج مصور أو منحوتات كسلع تلائم الذوق الشعبى ؛ فلم يكن أى قطاع من قطاعات المجتمع باستثناء الطبقات العليا فى مركز يسمح له بشراء مثل هذه الأشياء .

ولقد كانت المحفورات الخشبية التى تنسب إلى فترة الانتقال بين العصور الوسطى وعصر النهضة ، هى أولى المنتجات الفنية التى أقبل على شرائها إلى حد ما سكان المدن ممن لم يكونوا على مستوى عال من الثراء .

وتبدو الملامح السلبية التى تميز الفن الفولكلورى والفن الشعبى عن الفن الراقى الذى يختص بالمتقنين وخبراء الفن والعارفين به ، وذلك للوهلة الأولى أشد وضوحا وأكثر أهمية من الملامح الإيجابية التى تشترك فيها هذه الأنماط المختلفة من الفن . فان الفن الحاد الأصيل الذى يحس بمسئوليته والذى ينطوى بالضرورة على صراع مع مشكلات الحياة وجهد لا تنافس معنى الوجود الإنسانى ، والفن الذى يواجهنا بطلب « تغيير أسلوب حياتنا » لا يمت بصلة إلى ذلك الفن الفولكلورى الذى لا يكاد يعدو مرتبة اللهو والزخرف أو ذلك الفن الشعبى الذى لا يزيد قط على كونه ملهاة ومسلاة ووسيلة لتزجية الفراغ . وحسبنا أن نذكر مبدعات ميكى أنجلو أو رمبراندت وروائع باخ أو بتهوفن ومنجزات فلوير وبودلير ، حتى نأبى أن ندخل فى عداد الفن زخارف القرويين وأهازيجهم العابثة المنفرة أو الأدب والموسيقى اللذين تنتجهما صناعة التسلية الحديثة التى تسعى إلى استرضاء رجل الشارع والترخص له . وعلى الرغم من أن الفن الفولكلورى قد يكون محتفظا ببعض هيئته التى استمدتها من الرومانسيين ، فان المرء لىأبى أن يذكر فى سياق واحد موسيقى « الأرملة الطروب » وموسيقى « فيجارو » لموتسارت ، ولوحة بوكلين بعنوان « جزيرة الموتى » أو لوحة الحريكو بعنوان « جنازة كونت أورجنزا » وإن أى امرء مرَّ بتلك التجربة المروعة التى تتمثل فى خوض معركة الاستيعاب والتأمل لأثر فنى أصيل لأقرب إلى أن يكفر بكل ضرب من ضروب استغلال التأثيرات الرخيصة ، وأن يكون على أهبة الاستعداد للمناداة بأن ليس هناك غير « فن واحد » لا يقبل التجزئة أو التميع ويبدو كل شىء عداه غفلا من كل معنى أو قيمة .

ولا سبيل إلى تفهم الطابع الحقيقى للفن بالرجوع إلى الفن الفولكلورى أو الفن الشعبى ؛ إذ أنه لا يكشف عن طبيعته إلا على أعلى مستوى من النشاط الإبداعى . فاذا نحن تطلعنا إلى خاراج هذا المستوى بدت لنا فى كل اتجاه مهابو سحيقة لا سبيل إلى تخطيها . فان المرء لا يتف على أى قاسم مشترك بين موتسارت وليهار . ومع

ذلك فان هذين النقيضين يربط بينهما العديد من الظواهر المتوسطة ، ولا غرو فثمة درجات مختلفة للتحقق في مضمار القيم الجمالية ، فالآثار الفنية لا تنشأ في هواء أثري لدنيا روحانية ؛ إذ إن الإنتاج الفني إنما هو شيء دينامي دياكتيكي ، وعمل مرتبط بالحياة جميعها ونشاط يمد جذوره في تربة الخبرة العملية . وعلى ذلك فان صلاته وارتباطاته بدوائر النشاط غير الفني وشبه الفني تأخذ صوراً معقدة شتى ، فنجاح مشروع الفنان يبدو على الدوام رهناً بالمقادير ، وعمله إنما هو عرضة دائماً لأن يعاث فيه فساداً أو يكون موضوعاً للتحريف والتزييف ؛ ومع ذلك ورغم هذا الموقف المخوف بالخطر فقد يتسم الحظ للفنان فيحقق مأربه مستعيناً بروح من الدعابة والمزاح كتلك التي يبيدها لاعب السرك . وإن الفن العظيم ليكاد ينطوى دائماً على بعض عناصر من فئات الفن الدنيا . فان أرفع عمل وأسماه إنما يهدف إلى إدخال السرور وإثارة الاهتمام ، وبذلك يستعين ببعض الوسائل والمناهج التي تتميز بها المستويات الدنيا . ولقد عمد الرومانسيون إلى المبالغة والتهويل في إبراز طابع البراءة الصبائية لدى الفنان ، وهو الذي يمتضى إلى عمله على نحو لا يبلغ من السذاجة والتلقائية القدر الذي حلا لهم أن يتصوروه . ولكننا نجد عمله محوطاً أيضاً على الدوام بعنصر معين من الدعابة ، كما أنه ينطوى أيضاً على شيء من روح الطفولة ، ومن ثم فان للفنان بعض سمات المهرج الساذج . وفي محيط الفن ، نجد أن أعنى صنوف الصراع مع معنى الحياة وأقصى ضروب النقد الذاتي مقترنان بأحرق الحوافز الدرامية إلى إدخال السرور والإمتاع ، وأوفر أنواع الإشباع الذاتي حظاً من العاطفية .

وإن كل أثر فني ليجوى أجزاء تتفاوت في مدى نجاحها ؛ وإن كانت ثمة آثار سامية راقية ، فما من أثر فني واحد ، فيما يبدو ، يبلغ حقاً مرحلة « الكمال » . أما تلك الصورة الفنية التي قدرت سلفاً والتي لا تقبل التغيير ولا سبيل إلى التفوق عليها ، على المعنى الذي قصده فلوير من عبارة « اللفظ المضبوط » *mot juste* ، فأنما هي وهم فلسفي لا يقل جرأة عن الزعم القائل بالوحى السماوى الذى يجعل في مكنة الفنان أن يحيط بالنماذج الأولى للوجود . فلا يعتبر الإحساس بالكمال من المكونات الضرورية للتجربة الجمالية . وقد تحمل آثار الفن الكبرى في كثير من الأحيان لوجه شبه معينة بالفن الفولكلورى أو الفن الشعبي ؛ فقد تهبط إلى هذه المستويات

أو تنشق عنها دون أن يلحق بها ثمة ضرر . وكما أن الأغنية الفنية التي تتحول فيما بعد إلى أغنية فولكلورية قد تتعرض في رحلتها هذه إلى شيء من التحريف وإن كان ذلك يؤدي إلى تحسينها ، فإن الأثر الفني الذي لا يستهدف غير التسمية والترفيه قد يهبط إلى أحط الدرك ، ولكنه قد يرتفع أيضا إلى ذرى تكاد تبلغ بها جاذبية السحر .

وكلما توغل المرء في التاريخ استعصى عليه أن يقرر عن يقين أيًا من مستويات الجمهور كان مخاطبه الفنان . وحتى بالنسبة لشكسبير ، فإنه يصعب تعيين الحدود الفاصلة بين شاعريته وبلهوانيته وبين المضغات الساغنة التي يلقيها لشاغلي مقاصير المسرح ، والوجبات الدسمة المعسرة التي يقدمها لنظارة القاعة ، مثلما يصعب تحديد الخط الفاصل بين الفنون الحادة والفنون الفولكلورية إبان العصور الوسطى . أما عن الأجر الذي يعرض ثمنا لتسلية جمهور المسرح فقد بدا في كل عصر وأوان أشبه بالسلاح ذي الحدين . وعلى الرغم من ذلك ، فإن تفاوت مستوى الوسائل الفنية المستخدمة يتحول في الغالب إلى فارق جذري في الكيف . ومن ثم فإذا ما كان لنا أن نستشهد بمثل من أبرز الأمثلة فإن دراسة فن ديورر Dürer في الرسم والنقش والحفر ، وفن أتباعه كذلك الذين روجوا لآثاره وهبطوا بها إلى الدرك الأسفل ، تكشف للوهلة الأولى عن تدهور يسير بطيئا للغاية ، ولكننا نلاحظ في مصورات القرن الثامن عشر الشعبية كما سبق أن بين بعض الدارسين في وضوح وجلاء ، نشأة فن جماهيري يختلف في طابعه اختلافا جذريا عما سبقه (١) .

٢ - الفن الفولكلوري والفن القروي والفن الاقليمي :

تاريخ الفن إنما يدور حول الفرد ، حيث إنه من الفرد تستمد الاتجاهات الطرازية العامة - رغم كل ما لها من ثبات ورسوخ - أهم سماتها وأبرزها . وفي نطاق الحدود الباطنية والخارجية - أي الحدود السيكولوجية والاجتماعية - يمثل دور الشخصية الإبداعى دون ريب العامل الحاسم . فبغير هذا الدور لا يفقد الفن

Wilhelm Frânger : «Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilder (١) bogen des 18. Jahrhunderts», Jahrbuch für historische Volkskunde, II (1926), 163 .

فحسب كيفه الخاص ، بل يخسر كذلك لحظة من لحظات ذلك الجدل الذى يجعاه فى حالة تغير تاريخى . ومع ذلك فإن السمة الرئيسية للفن الفولكلورى والفن الشعبى تتمثل فى أن تأثير الفرد يهبط فيها إلى الحد الأدنى ، بحيث تصبح كل من القوى الإنتاجية والاستقبالية فى التطور ممثلة لجماعة من الجماعات ، ووسائل لنقل ذوق جمالى مشترك ، وذلك على معنى أضيق وأشد تحديدا مما قد يكون عليه الحال بالنسبة للصورة المرهفة التهذيب من الفن . ذلك أنه على الرغم من أن منشئ أية أغنية فولكلورية قد يكون فردا معينا يمكن التحقق من شخصيته إن فى قيس أو كثير ، فإن نشاطه الإبداعى إنما يتحدد إلى مدى بعيد لا بواسطة النماذج التى يكتشفها وينقلها عن موسيقى وأشعار الطبقات الاجتماعية العليا وحدها ، بل يحددها كذلك اعتمادا على ذوق جماعته . فهو فى حقيقة الأمر لسان حال مجتمع بعينه ، وعلى هذا المعنى يحق لنا تماما أن نصف الفن الفولكلورى بأنه نشاط جماعى . والواقع أن الأغنية الفولكلورية تعتبر إلى أدق تفاصيلها عملا فرديا ، ولكنها تصاغ فى غاية من البراعة حتى فى أشد صورها تركيبا ، حتى لتوحى إلى أى فرد من أبناء المجتمع بأنها إنما تخصه وحده دون غيره . وإن كنا نرى شيئا من المغالاة فى الأخذ برأى هانس نومان فى أن الأغنية الفولكلورية وإن كانت تصدر حقيقة عن فرد بعينه ، إلا أن « أى فرد آخر كانت ستتوافر له القدرة على تأليفها بالكيفية ذاتها »^(١) ، فمن الحقائق الثابتة على أية حال أنه على الرغم من أن الموهبة تعتبر فردية ، فإن الاهتمامات الروحية ومضمون الخبرة التى تعرب عنها تعد ذات صفة مشتركة ، فضلا عن أن الأغنية لا تعتبر أغنية فولكلورية إلا إذا أصبحت ملكية عامة^(٢) . كما أننا لا نستطيع القول بوجود تأثير فردى ، فيما يتعلق بالفن الشعبى أو الفن الفلكلورى ، إلا فى أضيق الحدود . علاوة على أن المنتجين للفن من أجل الجماهير لا يعربون عن ذوقهم الشخصى ، فى الأحوال التى ينحرف فيها عن الذوق العام ، إلا بدرجة ضئيلة للغاية بالقياس إلى إعراب الفنان الأصيل عن ذوقه الخاص ، على حين يتميز أفراد الجمهور الذى يخاطبونه ، فى المقام الأول ، بافتقارهم إلى أى ذوق شخصى .

Hans Naumann : Primitive Gemeinschaftskultur (1921), p. 6.

(١)

Meier : Das deutsche volkslied : I. Balladen (1935), Pt. I, p. 7.

(٢) راجع

وليس لدى أى من جمهور الفن الفولكلورى أو جمهور الفن الشعبى ، من مقدرة أو رغبة فى النظر إلى الفن بوصفه فناً أو الحكم عليه وفقاً للمعايير الصورية فإن موقفهما من الفن يقوم على أساس من بعض العلاقات التى تعتبر خارجية تماماً بالنسبة له ، كما أنه يرتبط مباشرة باهتمامات الجماعة المشتركة وآمالها ومخاوفها بصورة أوثق مما هو حال موقف الخبراء والعارفين من الفن . إذ يميل هؤلاء إلى الإحساس بأن كل إنجاز فى انتصار يحققه الفنان على صعوبة تقنية كبرى ، كما يميلون إلى تقويم كل شىء من وجهة النظر هذه ، وإلى الإعجاب الشديد بالانتصار التقنى بصورة لا تتأق للسواد الأعظم من الناس حين يتمكن بطلهم المفضل فى إحدى الروايات الخيالية من التغلب على بعض المخاطر . ولا يعلم قراء الأدب الشعبى الجماهيرى بمدى ما يعانى الكاتب من صعاب ، أما كتاب هذا الصنف من الأدب فانهم يتفاخرون فعلاً بأنهم لم يعانون شيئاً من هذه الصعاب . وتكفى هذه الالمبالاة بالشكل فى حد ذاتها لتفسير الحقيقة الماثلة فى أن التغير الذى يطرأ على طرز الفن الفولكلورى والفن الشعبى يسير بطيئاً وفى عدد أقل من التدرجات على خلاف الحال مع طرز الفن الحاد . صحيح أن الفن الفولكلورى تنعكس عليه صور التغيرات التى تحدث فى فن المثقفين بعد تخلف زمنى كبير وفى تدرجات أقل عدداً على عكس من فن الجمهور العريض من سكان المدن ؛ بيد أنه مثلما يساير الفن الفولكلورى فى حدود جد ضيقة التغيرات التى تطرأ على الصور العليا من الفن ، ويكشف نموه وتطوره عن نوع من الحركة البطيئة ، فان الفن الشعبى لدى الجماهير من سكان المدن يقوم بعملية اختيار ضيقة الحدود جداً حتى وإن لم تكن تتطلب منه جهداً ومشقة كبيرة ، وذلك بين الموضوعات والصور المختلفة التى تأتبه من عل د وعلى ذلك فان هذا النخط من الفن يتطور بدوره على نحو أبطأ ، أى أنه لا يكشف إلا عن قلة قليلة من الصور الانتقالية ، على خلاف الحال مع فن المثقفين وخبراء الفن . هذا الفن الذى يقيم الدليل على حياته المتدفقة ، على نحو يثير الدهشة ، فى صورة تمايز وتباين متصل لصوره ، الأمر الذى يبدو فى نظر المستهينين والمتعجبن للفن الجماهيرى جميعاً هراء بعيداً عن التصور .

وعلى أية حال ، فإنه بالنسبة للطابع الفردى للفن الحاد والطابع اللاشخصى للأتماط الفنية التى هى أكثر شعبية منه ، لا يستتبع وجود الواحد انتفاء الآخر ، كما أنهما لا يعدمان المراحل المتوسطة والانتقالية . فحتى من كان من أشد الفنانين فردية وإصالة إنما يتحرك فى حدود طراز أو تقليد أو نسق للمواضعات ، وهوليس بقادر على الدوام أن يفعل ما يشاء بل لعله غير مستطيع أن يرغب فى عمل ما قد يرغب فى عمله بصورة عامة . وهو بدوره يشارك غيره فى المبادئ الأساسية لفنه ، ويخرج أعماله من أجل جمهور متجانس إلى حد ما ، أو أنه مقيد على الأقل فى عمله بفكرة وجود مثل هذا الجمهور . وفى الطرف الآخر ، يتعذر أن نطلق على الفن الفولكلورى مصطلح « فن الجماعة » إلا إذا كان ممعنا فى البدائية ؛ إذ إن هذا الفن يتحول فى مرحلة مبكرة إما إلى فن يختص بطبقة إجتماعية وإما إلى أسلوب فى التعبير يتعذر على غير الموهوبين المميزين استخدامه لإيصال أفكارهم واضحة إلى غيرهم . وكما يقول كروتشه عن الشعر فإن كل فن إنما هو فن شخصى ولا شخصى فى آن واحد ، أى أن كل فن يعرب عن الفريد والنطلى^(١) . ولا يعتبر الفن الفولكلورى كما خيل للرومانسيين من خلق « شعب » أى قوة روحانية متجانسة من نوع أو آخر . فإن « روح الشعب » ليست إلا تجسيدا للوحدة المتمثلة فى محصلة الروابط التى تربط بين المظاهر المختلفة لمجتمع من المجتمعات . وليس لهذه الوحدة كيان مستقل ، وهى على الأكثر وعى أو إحساس مبهم بالانتماء إلى أسرة واحدة . ولا تعدو « روح الشعب » أن تكون تصورا سيكلوجيا ، أو ذاتا وهمية تدور حولها أنماط مختلفة من السلوك على اتفاق بعضها مع بعض وإن كانت غير متسقة عضويا . وفى مقدور المرء أن يضفى معنى على هذا التصور ، ولكنه لا يجدر به أن يعزو إليه نشاطا روحيا أو شعورا أو فكرا أو قدرة على الإبداع الفنى . والإنتاج الفنى ذو الصبغة الجماعية الحققة إنما هو عملية تنبو تماما عن كل تصور ، وهى جزء من أسطورة « عبقريّة الشعب » التى ثبت بطلانها ، كما أوضح دلتاى بوصفها تفسيرا تاريخيا للظواهر الروحية مثلما لم يثمر مدرك « القوة الحيوية » فى تفسير الظواهر الفسيولوجية^(٢)

(١) Benedetto Croce : Poesia «popolare» e poesia «d'arte» (1930), p. 6 .

(٢) Wilhelm Dilthey: Einleitung in die geisteswissenschaften (1922), pp.31

وتقوم النظرية الرومانسية حول الفن الفولكلورى على أساس خاطيء ؛ فقد عجزت عن أن تدرك أنه على الرغم من أن عدة أفراد قد يأخذون على «التتابع» بنصيب فى تأليف أغنية فولكلورية ، فليس من المحتمل أن يشتركوا جميعا فى تأليفها فى آن واحد ، وأن الأغنية الفولكلورية إنما تمثل الناتج المتغير على الدوام لعملية من التكيف المتبادل ، فلا وجه للشبه بينها وبين قرار بالإجماع تصدره لجنة تنفيذية . والفن الفولكلورى ، شأنه فى ذلك شأن الطراز التاريخى فى الفن أو الفكر ، يعتبر فى آن واحد نتاجا لعدة أفراد وملكا للمجموع ؛ وكما أنه ما من أثر فى واحد يعرب تماما عن أوجه الطراز جميعا ، فلا يمكن النظر إلى أى صورة من صور الأغنية الفولكلورية الواحدة على أنها الصورة الأصلية الوحيدة لهذه الأغنية ؛ فان كل ترجمة لها إنما هى مقبولة وذات صلة بالأمر . وما يضى على الأغاني الفولكلورية طابعها الجماعى هو تناقلها شفاهيا ، وليس صفة ما تتعلق بإمكان إنشائها فى وقت واحد وبأسلوب واحد بوساطة أعداد غفيرة من الناس .

لقد أغفل المذهب الرومانسى السمات العينية للفن الفولكلورى وعمد ، رغبة منه فى تأكيد طابعه العام المزعوم ومثاله الأول ، إلى إحالته إلى ظاهرة مبهمة المعنى غامضة الأصل . فلم يقدر لأية منتجات للروح الإنسانية أن تصطبغ على مثل هذا العمق بمدركات الفلسفة الرومانسية فى الفن والتاريخ كما اصطبغت الملحمة الفولكلورية والأغنية الفولكلورية والحكاية الفولكلورية ، ولم تكن كل هذه من اكتشاف العصر الرومانسى بقدر ما كانت من خلقه واختراعه . ولقد تطلب الأمر من البحث التاريخى جهداً طويلاً مضنياً حتى يتخلص من فكرة ارتجال الناس للأشياء بطريقة جماعية فى ظل ما خيل للبعض أنه المحيط الروحى لعصر ما قبل التاريخ ، وحتى يدرك أن لكل إنتاج من الفن الفولكلورى ولكل أغنية فولكلورية ولكل موضوع تناولته الأغنية ، مؤلفه الخاص وزمان ومكان مولده^(١) . واستند الرومانسيون فى موقفهم هذا إلى المدرك القائل بأن الأشعار الفولكلورية ، على خلاف أدب المثقفين ، لابد أن تكون قد نشأت جميعا تقريبا عن حوافز راسخة عميقة الجذور ، وأنها قطعا لا تدين بشئء تقريبا للتأثيرات الخارجية ، وأنها استمدت أجمل وأرق

مباتها ، كما تقول مصطلحات علم النفس الحديث من لا شعور جماعى . ولقد كان هذا الضرب من النمو العضوى للفن الفولكلورى الشبيه بنمو النبات ، فى نظر الرومانسين ، المثال الأصيل لفعل الخلق المهم الذى انبثق عنه ، فيما خيل لهم ، كل ما هو عميق عظيم الدلالة من الناحية الروحية . وهنا تبرز العلاقة بين المذهب الرومانسى ونظرية التحليل النفسى على أعظم قدر من الوضوح . فان منهج التحليل النفسى فى تفسيره للبنىات الروحية ليجد أغنى مصدر لمادته فى الفن الفولكلورى ، كما أن الخط الرومانسى من الفولكلور لا يجد من أى فرع آخر من فروع الدراسات الأكاديمية الحديثة مثل ذلك الترحيب الشديد والتأييد الكبير الذى يجده لدى نظرية التحليل النفسى . والاندماج بين أهل الريف ومنشديهم وفنائهم يبدو فى الواقع أتم وأكمل من الاندماج بين المثقفين وزعمائهم الروحيين . ومثل هذا المستوى العالى من التضامن هو الذى يسمح بالرواج الواسع النطاق للأعمال ويضفى عليها الصفة الجماعية . ولكن ثمة سبباً آخر للحظوة التى يلقاها الفن الفولكلورى باعتباره موضوعا يصلح للدراسة من وجهة نظر التحليل النفسى ، وهو أنه يصور مرحلة أولية من التسمى . وبذا يمكن أن نتبين فيه الحوافز الأصلية على نحو أوضح مما هو الحال مع سائر البنيات الثقافية . ولا تكشف البدائية السيكلوجية للفن الفولكلورى عن نفسها فى افتقاره فحسب إلى كل دواعى الحياء والخفر ، بل فى أسلوبه التعبيرى الاتفاقي المبهوش ، وفى عدم تساق مدركاته وتصوراته ، الأمر الذى يتيح لنا الرؤية المباشرة جدا لعمليات اللاشعور . ومن الواضح أن ما يحدث فى الحياة اليومية يحدث فى الفن ، فان تسوية المتناقضات ورأب الصدوع يرجعان فى الغالب إلى محاولتنا فى مبدل نحو آثار التيارات الفكرية اللاشعورية غير المرغوب فيها .

أما عن تمييز الرومانسين البالغ الحدة والإفراط بين الشعر الفولكلورى والشعر الفنى وبخاصة نظريتهم القائلة بأن الفن الفولكلورى بوصفه نباتا عضويا ناميا تقوم على نشره تقاليد حية متصلة ، إنما هو شئ يختلف تماما عن الإنتاج الفنى الشعورى التجريبى الذى تقوم به طبقة المثقفين أو يقوم به «مفرطو الثقافة» فان كل ذلك نجده على الإجمال عند ريجل أيضا . فهو يفرق بدوره تفرقة حادة بين الفن الفولكلورى باعتباره فنا ناميا نموا طبيعيا وبين الفن الجميل باعتباره فنا «مقصودا» وذلك إلى

حد يقضى بالأل محل لفن أهل الريف فى تاريخ للفن يقوم على أساس من هذا المتركز القائل « بالمقصد الفن » وعقلانية الفن الفريدة (١) .

ويركز ريجل اهتمامه حول الفنون البصرية لدى أهل الريف ، ويعرف الفن الفولكلورى بأنه الحرف والصناعات المنزلية التى يقوم بها الفلاحون الذين يصنعون ويزينون بأنفسهم الحاجيات الشائعة الاستعمال . وعلى ذلك فإنه يستبعد من الفن الفولكلورى أولا وقبل كل شىء كل منتجات الصناعات اليدوية التى تتطلب مهارة وحذاقاً والتى تمارس فى صورة حرفة ومهنة ، متجاهلا ذلك الميدان الرحب برمته من ميادين النشاط الريفى الذى يتمثل فى بناء المنازل وصناعة الأثاث وإنتاج الصور وغير ذلك من الفنون التشكيلية اللازمة للكنائس . وإن مدركه حول الفن الفولكلورى ليحمل طابعا اقتصاديا بحتا ، إذ يقوم أساسا على الحقيقة الماثلة فى أن المنتجين فى هذا الميدان هم عين المستهلكين ، حيث إن الإنتاج يقصد به الاستعمال ولا يعرض للبيع فى سوق عامة . وما من شك فى أن هذا الرأى يوضح جانباً من الملامح البالغة الأهمية للفن الفولكلورى ، لا من حيث افتقاره إلى الإتقان الحرفى وطابعه المهوش فحسب، بل من حيث نزعة المحافظة والتقليدية ، وإبقاؤه على النغمات والصور النقليّة — أى احتفاظه فى واقع الأمر بكل السمات التى تدل على استقلاله عن تقلبات السوق والمنافسات وحملات الإعلان « والمودات » الشائعة التى تخضع للحوافز المصطنعة وتعرض للتحويلات السريعة . وعلى الرغم من أن ريجل لا يعرض فى أبحاثه هذه إلا للفنون الزخرفية ، فإن مبدأه فى التفسير ينطبق بالمثل على الشعر الفولكلورى والموسيقى الفولكلورية ، فإن خصائصهما المميزة دون شك أنهما لا يخطبان ود جمهورهما . ولكن ريجل إنما يغفل الحقيقة الماثلة فى أن جانباً كبيراً من تلك المنتجات التى يتجه إليها تفكيره لا يتم إنتاجها على يد أهل الريف بل من أجلهم . ويصدق ذلك بوجه خاص على الفنون البصرية. وإنه لمن الغريب حقا أن يكون ريجل قد تجاهل هذه الحقيقة . وإنه لعيب عام خطير يعتور نظريته ، أنه لا يأخذ فى اعتباره إلا أحوال الإنتاج ولا يهتم اهتماما كافيا بأحوال الاستهلاك . ولو

لم تكن وجهة نظره على مثل هذا الانحصار والضيق ، لكان قد أدرك أن أهل الريف لا يؤثرون على الفن تأثيرا عميقا متغلغلا بوصفهم منتجين بل بوصفهم مستهلكين .

فبالنسبة للبنية الاجتماعية للفن ، يعتبر الوضع الاجتماعى للفئة التى يخاطبها هذا الفن بوجه عام أهم من الوضع الاجتماعى لمنتجيه . فكيفما اختلف أصل الفنانين ومسقط رأسهم ، فان آثارهم تنجح إلى حمل طابع الطبقة التى أنتجت من أجلها . وربما أخذت الموضوعات الفنية طريقها مصعدة من أهل الريف ، أو انحدرت — وهذا هو الأعم — من الطبقات العليا إلى أهل الريف ، ولكن الجمهور الذى يتجه المنتجون إليه بانتاجهم هو العامل الحاسم حقا فى تقرير الطابع الاجتماعى لهذه الموضوعات . ويختار فنانون الطبقات العليا من جميع قطاعات المجتمع ، ولو أن هذا الاختيار لا يتم بين أفراد الطبقة الحاكمة ذاتها إلا فى أضيق الحدود . ويسهم أهل الريف بأوفر نصيب حقا فى إنتاج فهم الخاص ، وهنا فقط وعلى وجه التحديد ، نقف ، لا سيما فى ميدان الفنون البصرية على نمط الإنتاج الذى يهدف إلى الاستهلاك الذاتى . وعلى أية حال فان الجانب الأعظم من المنتجات التشكيلية ، مثل المطبوعات على الخشب والمحفورات على النحاس التى يبتاعها أهل الريف ، ثم الصور التكريسية وتمائيل القديسين التى تزين دورهم ، وأثاث الكنائس الريفية والمزارات ، لتصدر أساسا عن أناس يحترفون إنتاجها ، ويكاد يتعذر اعتبارهم ، رغم أنهم فى الغالب ريفيو الأصل ، من أبناء الريف .

ومن عجب أن ريجل ، الذى كان مدركا ومقدرا بل ومغاليا فى تقديره لأهمية الأحوال الاقتصادية بالنسبة للفن الفولكلورى ، قد أساء فهم الطبيعة الاجتماعية لهذا الفن وأعماه المعتقد الرومانسى القائل بروح الشعب الموحدة إلى حد أن ذهب إلى الزعم بأن الفن الفولكلورى يمثل « حملة الصور الفنية التقليدية التى تعتبر ملكية عامة لدى أفراد الشعب جميعا ، دون أن تكون ملكا لطبقة معينة مثل أصحاب العقارات »^(١) . ومن الواضح أن آراءه الاجتماعية لم تتأثر ببصيرته الاقتصادية . فقد غاب عن ملاحظته أن ظاهرة مثل ظاهرة الفن الفولكلورى تتطلب بالضرورة وجود تمايز

(١) المرجع السابق

اجتماعى كما لا تتفق ومدرک الثقافة الموحدة أو الاتجاه النفسى الذى يسود أمة بأسرها . ولا محل للحديث عن الفن الفولكلورى إلا حينما يكون قد قامت بالفعل فوارق طبقية وتعليمية ؛ فاذا لم تنشأ هناك صفوف اجتماعية وروحية ، فلا معنى للأخذ بمدرک الفن الفولكلورى ؛ ذلك لأن هذا الفن لا يكتسب من دلالة أو مغزى إلا بمقارنته بفن الطبقات المثقفة وبمصادر الإنتاج التى لا « تحمل طابعا فولكلوريا » . فالفن الفولكلورى ليس بفن جماعى ، بل إنه فن طبقة بعينها وفن وضع اجتماعى محدد ، على غرار فن الطبقة العليا . فالاجتماع الريفى الذى لا عهد له بالفوارق التعليمية (ولو أنه من وجهة نظر الحكومات لم يعد بعد موحدا تماما) ، مثل مجتمع العصر الحجرى أو مجتمع القبائل الجرمانية فى عصر الهجرات إنما ينتج فنا ريفيا وليس فنا فولكلوريا . وقد عجز ريجل كما عجز بيلا بارطوك بأبحاثه المستفيضة فى ميدان الأغنية الفولكلورية عن ملاحظة هذا الفارق ، لضيق تصورهما الشديد « للشعب » Volk . ولعل ما ضللهم ، الحقيقة الماثلة فى أن الفن الفولكلورى الحديث يكاد يكون من عمل أبناء الريف وحدهم ، ومع ذلك فن واجب المرء أن يقر بأنه ، على الرغم من أن الفن الفولكلورى جميعه إنما هو فن ريفى ، فليس من الممكن أن تندرج كل فنون الريفيين تحت فئة الفن الفولكلورى . فطالما ظل ناقلو الثقافة من الريفيين ، كما كان الحال إبان العصر الحجرى الحديث وعصر الهجرات ، وجب على المرء أن يتحدث عن الثقافة الريفية والفن الريفى ، ولا ينبغى للمرء أن يتحدث عن الفن الفولكلورى إلا حينما يقوم إلى جانب « فن الشعب » (الذى تتألف غالبيته دون شك من الزراع الريفيين) « فن الصفوة » أيضا . وإذا ما كنا سننصر على استخدام هذا المصطلح فى عصر كعصر « الهجرات » حيث لم يكن بعد قد ظهر ذلك التمايز الاجتماعى المتضمن فى مدرک الفن الفولكلورى ، فسوف يكون من الحتم علينا أن نطلق على إنتاجه الفنى برمته عبارة « الفن الفولكلورى » . ولكن ذلك من شأنه أن يؤدى إلى التباس معنى هذا المصطلح . وليس فى مقدورنا دون شك أن ننظر إلى منتجات ذلك العصر على اعتبار أنها « فن جماعى بدائى » ، ذلك أنه على الرغم من أن التمايز لم يكن قد تم بعد بين المستويات التعليمية ، فإن ما أخذ به من موقف نفسى موحد تجاه الحياة ، الأمر الذى قد يوفر الأساس لقيام ثقافة جماعية ، لم يعد له وجود منذ زمن بعيد .

والحق أن مسألة ما إذا كانت قد قامت أصلا « ثقافة جماعية » إنما هي مظنة شك كبير ، مثلما هو الحال مع مسألة ما إذا كان مفهوم الثقافة لا يتطلب بالضرورة تمايز المجتمع في صورة طبقات وأوضاع اجتماعية . وعند النظر إلى أى مستوى من مستويات التطور يجوز لنا فيه استخدام لفظة « الشعر » نجد أن الإنسان قد شب سيكولوجيا واجتماعيا عن مرحلة « الجماعية » على المعنى الذى قصده « نومان » . فلا يمكن تصور أن يكون الإنسان قد نظم الشعر قبل أن يصبح على وعى بنفسه بوصفه فردا أو قبل أن يميز نفسه عن عده ، أو يسعى على الأقل إلى ذلك . وربما كان من الممكن دفع الفردية إلى المؤخرة كما هو الحال مع الفن الفولكلورى ، ولكن هذه الفردية إنما تعتبر من مقومات أى نوع من النشاط الفنى . وإننا لنجد أن نومان يعود فيدس المدرك الرومانسى القائل « بروح الشعب » على علم الإنسان تحت قناع الروح الجماعية البدائية ، على الرغم من أنه يسلم بأن الشعر الفولكلورى ليس استمرارا مباشرا للشعر الجماعى البدائى وأن الشعب أو « الفولك » استمد تراثه من هذا الشعر مستعينا بقواعد النظم الفنى الشعورى حتى إن الأغنية المنظومة عن عمد قد تكون في رأيه أقرب إلى الشعر الجماعى البدائى من الأغنية الفولكلورية^(١) . بيد أنه كيفما كان تعريف المرء للنعم المقيم الذى أحاط الإنسان الناطق بالشعر جماعيا فانه لا يحق التماس أصول الفن والشعر في ظروف وأحوال لم يكن لدى الإنسان في ظلها أى إحساس بالتاريخ فضلا عن اندماجه التام بالطبيعة . فالرغبة في الفن والقدرة على إنتاج الفن يعتبران من القوى التى تتحدد تاريخيا ومن ثم لا تظهر فاعليتهما إلا في نطاق موقف تاريخى^(٢) .

وإذا لم يكن في الإمكان أن نطابق بين الفن الفولكلورى وبين الفن الإقليمي فانه لمن المتعذر كذلك أن نطابقه بالفن الرقيق . فان ثمة سمة من أبرز سمات الفن الفولكلورى ألا وهى تناقضه مع فن المدن والمراكز الثقافية ؛ بيد أنه على الرغم

Nauman, op. cit., pp. 6—7.

(١)

Alfred Götze : «Begriff und wesen des Volksliedes», Germanistisch-romanistische Monatshefte, IY (1912), p. 78 ; C. Brouwer : Das Volkslied (1930), p. 116.

(٢)

من كونه فنا غير حضري أساسا ؛ فانه ليس بفن يود لو كان مدنيا ولكنه غير مستطيع ذلك . فالفن الإقليمي يتوقف دوما على ذوق البلدان الكبيرة ، ومن ثم فلا مندوحة من أن ينتابه شيء من الإحساس بالنقص ، أما الفن الفولكلورى فعلى الرغم من أنه يتوقف فعلا على الفن الذى تنتجه المدن والقصور والأديرة ، فانه يأبى محاكاته بطريقة شعورية عمدية أو فى استسلام وإذعان . وعلى الرغم من أنه فن من الدرجة الثانية ، إلا أنه لا يستلهم « المودة » أو تحدده رغبة ما فى إنتاج أعمال يتعذر التمييز بينها وبين الأعمال التى يحاكيها . ثم إنه على الرغم من عزوفه عن محاولة اللحاق بفن المراكز الثقافية ، فلا تحدوه رغبة خاصة كذلك لأن يحتفظ بتقاليده بأى ثمن ، وهو على أهبة الاستعداد لأن يتخلى عنها حال أن يستحوذ على اهتمامه شيء جديد . ولا يهدف أهل الريف إلى أن يكون لهم فن يختص بهم ويخالف أساسا الفن السائد لدى بقية أعضاء المجتمع . وحسبنا شاهدا على ذلك قول أحد مشاهير المهتمين بدراسة الفولكلور « بأنه لم يكن هناك قط فن فولكلورى شعورى أى فن قصد إلى إنتاجه عمدا »^(١) . وإن الحقيقة الماثلة فى أن معظم الأغاني الفولكلورية لا تستخدم اللهجات المحلية ، بل لغة المثقفين^(٢) ، إنما تدل على أن أهل الريف أبرياء تماما من كل غرور وإعجاب بالذات فى هذا الصدد . أما الأغاني المحلية باللهجة فهى فى العادة من صنع شعراء محترفين ، ممن يراودهم الإحساس بأن من واجبهم أن يبذلوا بعض الجهد فى سبيل النزول إلى المستوى الأدنى للشعب ، على حين أن أبناء الريف الأقحاح ، لا يعتمدون عند نظم قصيدة شعرية أن يكونوا « طبيعيين » بل إنهم يتأهبون لذلك بأفضل وأتق هندام لديهم ، عاطفيا ولغويا^(٣) .

أما جمهور الأقاليم فهو بناية اجتماعية أعقد إلى حد بعيد من تلك التى يشير إليها الألمان بلفظة « فولك » (وهى التى أشرنا إليها بعباراة « أهل الريف ») . مثال ذلك أن الفن الإقليمي المصرى القديم الذى كان يتمايز بين إقليم وآخر والذى سعى جاهدا

R. Forrer : Von älter und ältester Bauernkunst (1906), p. 6. (١)

Eduard Wechsler : Begriff und Wesen des Volksliedes (1913), p.13. راجع (٢)

Heinrich Morf : Das französische Volkslied : Aus Dichtung und (٣)

Sprache der Romanen, II (1911); p. 90.

بعض الشيء في سبيل مجازاة النشاط الفني لدى القصور الملكية وأبنية المعابد ، لم يكن فنا فولكلوريا أو فنا ريفيا ، بالنظر إلى أن الداعين إليه كانوا يتألفون من صغار الأمراء الإقطاعيين الذين آثروا الانفصال شيئا فشيئا عن البلاط ، إلى جانب الإداريين الإقليميين الذين كانوا ينتمون إلى الطبقة الوسطى ، والذين تأثر ذوقهم فيما يرجح بالفن الريفي الأقدم عهدا ، وإن كانوا يرفضون هذا الفن شعوريا ^(١) . وعلى هذا النحو ذاته فإن بعض الاتجاهات الإقليمية التي انبثقت إلى جانب الفن البيزنطي الرسمي ، لم تكن تمت فيما يبدو بصلة للفن الفولكلوري . وبالمثل ، فإن المنتجات الفنية «لمدرسة راجبوت» التي مارست نشاطها في الهند نحو عام ١٧٠٠ ، تعتبر نماذج للفن الإقليمي وليس للفن الفولكلوري ^(٢) . ومن ناحية أخرى ، فإن الفن الإقليمي الروماني المتأخر يحمل طابعا «ريفيا» صرفا ويبدو أنه المثل الأوضح على هذا النمط من الفن الذي كان له أعظم تأثير في عصره والذي قدو له أن يحتل مكانا مرموقا في تاريخ الفن . ومع ذلك فن خطل الرأي أن نعتبر هذا الفن نتاجا روحيا لكون الريفيين «وثيقي الصلة بالطبيعة ، متأصلي الجذور في التربة» ^(٣) . فليس للدور التاريخي لهذا الفن الريفي الإقليمي أية علاقة «بالشباب الدائم لأهل الريف» ، بل إنه أقرب صلة بتقادم العهد بالثقافة المدنية القديمة وانحلالها .

٣ - نظرية الاستقبال ونظرية الإنتاج :

لقد أصبحت الدعوى القائلة بأن الفن الفولكلوري يتألف من «سلع ثقافية انحدرت إلى أسفل» ، من الغلبة والشيوع بحيث إنه لم يعد هناك من يستريب فيها . ومؤدى هذه الدعوى أن الصور والطرز الفنية ثم الموضوعات والدوافع والأنماط ، والنماذج التصويرية والانفعالية تنحدر عن المستويات العليا من الثقافة ، وهذا هو السبب في أن الفن الفولكلوري ازداد فجاجة وخشونة وهمجية من جراء هذه العملية

(١) راجع Arnold Hauser : The Social History of Art (1951), I, 62—4.

(٢) راجع M. Harmon : «Primitive and Folk Art», in Standard Dictionary of Folklore, ed. M. Leach (1950), p. 896. Benjamin Rowland : The Art and Architecture of India (1953), pp. 202 ff.

F. A. Scheltema : Die deutsche Volkskunst (1938), p. 19.

(٣)

من عمليات الترسيب . ومن الآراء الشائعة أن أهل الريف قوم غير منتجين أساساً ، فهم لا يكادون ينتجون أى شىء بأنفسهم ، بل إنهم يستعيدون فحسب ما سبق إنتاجه . « وليس لأهل الريف قدرة على التأليف بل إن غاية ما يفعلون هو التكييف أو على الأكثر التعديل ، وهم لا يبدعون بل يختارون وينتقون » (١) . والأغاني الفولكلورية ليست فى الغالب سوى انتحال وسرقة (٢) . فالشاعر الفولكلورى هو نموذج أصلى للهاوى الذى يستحضر فى ذاكرته شتى النماذج والأنماط عندما يتصدى « لصناعة الشعر » وهو لا يستطيع فكاً كما من الأغنيات التى تحتفظها ذاكرته ، حتى إن ثمة أبياتا وعبارات وصوراً معينة تظهر فى شعره وكأنها منقولة نقلاً حرفياً عن كل كلمة سمعها . ولكن الأمر يذهب به إلى حد أنه لا يبذل أية محاولة فى سبيل التخلص من نماذجه هذه ، فليس لديه أى طموح لأن يكون أصيلاً . ولا حاجة به لأن يخشى المنافسة ، أو يطلب دعاية أو إعلاناً ، الأمر الذى يضمن على أدائه كله « طابع العصور الوسطى » ، الذى تقوم عليه الصبغة « القوطية » المزعومة التى تنسب إلى الفن الفولكلورى .

ويتضمن المبدأ القائل « بالسلع الثقافية المترسبة » إلى حد ما تفسيراً للطابع المتخلف للفن الفولكلورى . فإن هذا الفن يسير على الدوام متعزلاً خلف فن الصقوة ومتخلفاً عنه زمنياً بفترة لا بأس بها حتى إننا نجد أن الاتجاهات المتعلقة بالطراز أو الذوق التى تعتبر متقاربة ذاتياً يقوم بينها فى كل من هذين المستويين المختلفين فاصل زمنى كبير . وقدر هذا الفاصل بنحو مائة عام ، كما أنه قد استشهد على هذه النظرية برمتها بشواهد مفيدة جيدة من منتجات الفنون البصرية (٣) .

أما بعد فسواء كان هذا البعد الزمنى صحيحاً أو غير صحيح ، فلا سبيل إلى إنكار أن الفن الفولكلورى فن مختلف . والحق أننا قد لا نستطيع الاستدلال بالنسبة لحقب قديمة فى تاريخ الفن مثل العصور الوسطى ، على الأصل الفولكلورى لبعض الأشياء إلا بناء على طابع التخلف هذا .

W. Tappert : Wandernde Melodien (1868), p. 38.

(١)

Gabriel Vicaire : Etudes sur la poésie populaire (1902), p. 80.

(٢)

Meier : Kunstlieder in Volksmunde, p. XIV.

(٣)

ولا يفقد فن الصفوة عندما يصبح فنا شعبيا وريفيا صدق تمثيله للعصر فحسب بل يفقد كذلك في الغالب الأعم صفته الجمالية . إذ تعالج موضوعاته معالجة عادية غير متميزة وتظهر أساليبه وحيله بمظهر مضطرب مهوش ، وتوحى النتيجة النهائية عادة بأنه أشبه بمحاكاة ساخرة لأصل لم يفهم على الوجه الصحيح . وأهل الريف لا يقيسون الفن بمقاييس جمالية ؛ كما لا يعتبر الفن الفولكلورى « فنا » إلا لدى المثقفين ، أما هؤلاء الذين يبدعون فلا يدركون أنهم أنتجوا شيئا يخرج عن نطاق المألوف من العادات اليومية والحاجات العملية . ويفتقر أهل الريف إلى كل من القدرة على تصور الفن في صورة نشاط خاص قائم بذاته ، والقدرة على التمييز بين ما فيه من غث وthin . وإن أى جامع للأغاني الفولكلورية تثبت له خبرته الخاصة أن الريفي عندما يطلب إليه الغناء يفرغ كل ما في جعبته ويلقى بخلط من أحسن أغانيه الفولكلورية وأشدّها أصالة فضلا عن المقطوعات الهزلية وأغنيات المدينة الشعبية الراجحة دون تفرقة أو تمييز ^(١) .

بيد أن هذا الافتقار إلى القدرة على الحكم الجمالى لدى أهل الريف لا يدل على أى وجه على حقارة إنتاجهم فهم يبتكرون كما يفعل الطفل ، في براءة ولا مبالاة ودون نقد أو تمحيص ، دون أن ينفي ذلك بالضرورة تمتعهم بالموهبة . أما عبارة « فاجية » المأثورة التي تقول « إن الأدب والفن لا يشيعان على النطاق الشعبي إلا لكونهما في مستوى متواضع » ^(٢) La littérature et l'art ne sont populaires qu'à condition d'être médiocres فان جاذبيتها إنما تكن في أنها تحطم تماما الأوهام الرومانسية . ولعلنا نكون أقرب إلى الصواب إذا قلنا إن الذوق الفولكلورى غير ثابت ولا يعتمد عليه ، بيد أنه من حسن الحظ أن أهل الريف لا يخضعون كلية لذوقهم الخاص في إنتاجهم للفن . وإذا ما نحن سلمنا بذلك ، فلا ينبغي أن نتورط مرة أخرى في متأهات الرومانسيين ، الذين ينسبون إلى الفرد كل ألوان القوى والقدرات والأنشطة التي لم يكن على وعى بها إطلاقا والتي لم يكن له بازائها من حول أو طول ، والتي لا بد أن تكون ، بناء على ذلك ، مستوحاة من ذكاء ما على المرتبة . أما

Henri Davenson : Le Livre des chansons (1946), pp. 26—7.

Emile Faguet : Politiques et moralistes, I, 167.

(١) راجع

(٢)

الحقيقة الماثلة في أن أهل الريف ، إما عن رغبة مجردة لإنتاج شيء ما أو لأنهم لا يدرون كيف يمارسون هذا النشاط ، يسارعون إلى الاستحواذ على الصور التقليدية الجاهزة التي لا يعرفون في الواقع كيف يستخدمونها فلا تدل بحال على أن هذه الصور قد واتهم طائفة مختارة دون جهد أو عناء . فالتقليد ينشأ أولاً وقبل كل شيء عن إنجازات شخصية تشق طريقها عبر الفن الفولكلوري ، وهذا حق سواء ذهبنا مذهب القائلين « بنظرية الاستقبال » ، وعلى الأخص تابت Tappert وفورر Forer وماير Meier ونومان Naumann فاعتبرنا العملية عملية إعادة سيئة متخبطة لصور كان لها في الماضي نمط أرقى ؛ أو أخذنا برأى أصحاب نظرية « الإنتاج » ، أي الرومانسيين ابتداء من جريم Grimm حتى جوزيف بومر Joseph Pommer في اعتبارها عملية إبداع أصيل .

ومن بين دعاوى « نظرية الإنتاج » غير المحققة ، ما قال به بومر من أننا قادرون على التعرف للوهلة الأولى على ما إذا كانت الأغنية فولكلورية أو فنية ؛ وإنه من غير المعقول أن تتوافر في أغنية لا تنتسب إلى أصل ريفي تلك المزايا الفنية الكبرى التي تنطوي عليها الأغنية الفولكلورية . والواقع أن مجانية أئمة الخبراء والعارفين الصواب مرة بعد أخرى حول هذه النقطة ذاتها إنما تقوم شاهداً على خطأ ظنون الرومانسيين وحدوسهم . والواقع أن تاريخ الأبحاث الحديثة في ميدان الأغنية الفولكلورية يقوم في الغالب الأعم على اكتشافات تثبت أن الأغنيات الفولكلورية لا تعدو كونها بصفة عامة « أغنيات فنية تؤدي على طريقة أهل الريف » (Kunstlieder im Volksmunde) ولا محل للاعتراض بأن هذه النظرة لا تصدق على الأغنيات الفولكلورية جميعاً ، وحسبنا ما ثبت من أن كل نمط من أنماط الأغنية الفولكلورية كان له أصل في تكوين يختص بفن شعوري ، وأن الدعوى القائلة باستعارته على الصورة السابقة لا تناقض الخاصيات المميزة للشعر الفولكلوري أو الأغنية الفولكلورية .

وإن لم يكن ثمة محل للجدل في صحة الدعوة الأساسية « لنظرية الاستقبال » ، فقبولنا لهذه النظرية مرهون ببعض التحفظات . فينبغي أولاً وقبل كل شيء أن نحدد من غلواء ذلك التضاد المفرط الذي تقيمه هذه النظرية بين ما هو « طاف على

السطح» وما «قد هبط إلى القاع» ، وبين «المثقف» و «غير المثقف» وبين الفن الذى يخاطب العارفين والخبراء والفن الذى يخاطب الجماهير . ومثلما يبدو عليه الحال دائما فى التاريخ فائنا لا نقف على مهاو حقيقة يستحيل تحطيتها ، بل نجد على الأرجح طريقا ذا ممرات وجسور ثم شعاب جانبية . وعادة ما تنطلق المحاولة الأولى لشرح وتبسيط الآثار الفنية الصعبة التى يسهل تذوقها من أعلى المستويات وأرقاها . فلا تقتصر محاولة تقديم أعمال فنان صعب إلى دوائر أوسع ومجالات أرحب ، على حواريه ومقلديه ، بل إن هذا الفنان نفسه — ما لم يكن بالغا حدود الرعونة والصلف — يقوم فى العادة ببيع بعض التنازلات لصالح الجمهور وذلك من شأنه أن يدفع بعجلة نشر أعماله تدريجيا على الصعيد الشعبى . وسرعان ما تتولى المدارس والمعاهد والمتاحف والمعارض والكتب والجرائد والمجلات على اختلافها هذه المهمة فتقوم عن طريق المدرسين والنقاد والناشرين بها بدور الوساطة بين الفنانين والجمهور ؛ أما ثمن دخول هذا الجمهور حرم المستوى الأعلى فهو ذلك التنازل الذى يتكبده الفنانون .

لقد كان الرومانسيون أول من نهوا الأذهان إلى طابع الميوعة الذى تتسم به الحدود القائمة بين الشعر الفولكلورى والشعر الفنى . وقد نادى أхим فون أرنيم فى رسائله إلى جاكوب جريم بأنه لا وجود «لشعر الطبيعة» المطلق ، لأنه ، على حد قوله ، «ليست هناك لحظة بغير تاريخ» (١) . وهو يعنى «بالتاريخ» دائرة الانتقالات والتوسطات التى يتحول فيها فجأة الفارق فى الدرجة إلى فارق فى النوع ، وحيث ينبغى توخى الحيلة والحذر عند استخدام مدركات جامدة مثل أعلى وأسفل وتلقائى واصطناعى ، وشعر فولكلورى وشعر فنى . فاذ يبدأ التاريخ الذى يعتبر جوهر الحياة الإنسانية ، تكون مملكة الطبيعة البحتة قد انتهت ، ولا يقوم بعد ذلك غير توافقيات بين الطبيعة والفن . فاذا ما أدركنا ذلك فلن تقدم لنا أى من نظرية الإنتاج أو نظرية الاستقبال تصورا مرضيا تماما للفن الفولكلورى . فالحدود التى ترسمها النظرية الأخيرة لا تقل جمودا وصرامة عن تلك التى ترسمها النظرية الأولى بالنسبة «للتلقائية» و«القابلية» كما أن مدركاتها تعتبر مغالية فى لا واقعيتها ورومانسيتها

Letter of July 14, 1811, quoted by R. Steig : Achim von Arnim und (١)

Jacob Grimm (1904), p. 134.

ذلك لأنها تأخذ بدورها بأسطورة القدرة الإبداعية ، مع فارق واحد وهو أنها تعكس الآية فتنسب كل قدرة إبداعية حقة إلى الصفوة المثقفة .

والمثالب الأساسى الذى تنطوى عليه نظرية الاستقبال يكمن فى تجاهلها للحقيقة الماثلة فى أن انتقال الصور الفنية والموضوعات الفنية إلى الفن الفولكلورى يتوقف دوما على تحقق ظروف معينة . فعملية الاستقبال لا تتم آليا قط ، بل إنها تكشف عن قواعد معينة فى الانتخاب يثبت أهل الريف من خلالها ذوقهم الخاص وإحساسهم المميز بالصورة . ولا يكتفى أن تقرر فحسب أنهم إنما يستمدون فهم من طبقات اجتماعية عليا ، فن واجبنا أيضا أن نسعى إلى الكشف عن الطريقة التى تتم بها عملية الاستعارة هذه ، والقواعد التى تقوم عليها . ونظرية الاستقبال لا تهتم بغير الجانب السلبي من عملية قد يبدو جانبها الإيجابي للوهلة الأولى تافها ، ولكن تجاهله غير مستطاع . ومن ثم فإن المهمة الحقيقية الملقاة على عاتق الناقد الفنى هى المصادقة على واقعة التحول ثم الكشف عن القواعد التى تتحول المادة بموجبها إلى فن فولكلورى . وليس من اليسير تحديد المعايير الصورية لهذا الفن ، ولكن المذاق الفولكلورى للعمل - سواء كان أصيلا أو دخيلا ، أوليا أو مقلدا ، عضويا أو اصطناعيا - قل أن تخطئه القراسة . ولكن السؤال الحقيقى إنما ينصب على الخصائص التى ينبغى توافرها فى الأثر الفنى التابع عن المثقفين حتى يمكنه أن يرضى رجل الريف وينال قبوله ، ومبلغ قيمة ما يسهم به الريفي حين يتسلم هذا الأثر ويعدله ، وإن كان إسهامه هذا لا يتطرق إليه الشك ، فن غير المقطوع به بحال ما إذا كان للطابع الخاص للفن الفولكلورى أصل يعود إلى ما قبل التاريخ ، كما يسود الاعتقاد غالبا . وقد يكون الولع بالأشكال الهندسية فى الفن الريفي سمة تعود إلى العصر الحجري الحديث حقا ، ولكننا قد رأينا أن الفن الفولكلورى ليس مجرد نظير للفن الريفي . كما أنه يتعذر إثبات الإتصال التاريخي لهذه النزعة الهندسية حتى بالنسبة للفن الريفي . أما بيلا بارطوك الذى تستوى فى نظره الموسيقى الفولكلورية مع «موسيقى الريف أو القرية» والذى ينادى بأن الريفيين تعوزهم القدرة على تأليف الألحان ، لا ينسب إليهم فحسب دافعا إلى تحويل الموضوعات الموسيقية التى التقطوها بطريقة معينة

محددة^(١) ، بل إنه يذهب إلى تقرير أن الأسلوب الموحد للأغنيات القروية المحرية يقوم على أساس «سلم حاسي النغمات وقديم وغير كامل» . كان أسلافهم الأوائل قد أتوا به من آسيا^(٢) . ولكنه لا يقدم لنا أى دليل على هذا الاتصال التاريخي غير المتقطع المزعوم . ويمكن القول بوجه عام إنه حين يقال إن الفن الفولكلورى يمتد أصله إلى ما قبل التاريخ ، فإن الدافع وراء ذلك هو الرغبة فى المناداة ببطابعه البدائى على نحو ما قرر الرومانسيون ، دون الرغبة فى مجرد الامتداد بالحدود التاريخية التى يقوم فى نطاقها بالفعل هذا الفن الفولكلورى أو ذاك . غير أن أهم ما فى الأمر هو تأكيد قيامه على الدوام داخل حدود معينة . أما أن يكون له طابع مميز فلا يعنى ذلك أنه بقى دون تغيير أو تبديل على امتداد التاريخ جميعه^(٣) .

أما التأثير الذى يخلقه الفن الفولكلورى على الصور الأكثر إرهافا وتهذبا فيواجهنا بمشكلة خاصة . فما لا شك فيه أن الأغنية الفولكلورية كان لها بين الحين والحين أثر حاسم على الشعر والموسيقى فى صورتها المرفهة التهذيب حتى إننا لنجد مبررا للقول بأن السلع الثقافية «تطفو» مثلما «تنغمر» أيضا . ولقد استخدمت الألحان الفولكلورية ، وبخاصة على يد هايدن وموتسارت وبتوفن وشوبرت كموضوعات للتكوين الموسيقى^(٤) ، بالكثرة ذاتها التى استخدم بها الشعراء الرومانسيون موضوعات الشعر الفولكلورى . ولكنه بغض النظر عن الحقيقة الماثلة فى أن الموسيقى الفنية لا تقوم فى مثل هذه الحالات بشيء سوى استعادة ما سبق أن استعارته الموسيقى الفولكلورية منها فى الأصل ، فإن هذه الإستعارات ، شأنها فى ذلك شأن معظم التأثيرات الخارجية التى يتعرض لها الفن ، لا تحمل فى حد ذاتها صفة الإبداع بل إنها تتيح فحسب الفرصة للإحياء الباطنى . ولم يكن للشعر

(١) Bela Bartók: «Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige kunstmusik», (١) Melos (1920); «Hungarian Peasant Music», The Musical Quarterly, XIX (1933), 286.

Bartók : Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker (٢) (1935), p. 1.

Meier : Das deutsche Volkslied, p. 7

(٣) راجع

Walter Wiora : «Volkslied», Deutsche Philologie im Aufbau, ed w. (٤)

Stammier (1954) column 40.

الفولكلورى أو الموسيقى الفولكلورية أن تمارس نفوذها — بقدر ما لم يكن للعالم القديم أن يمارس نفوذه لدى عصر النهضة أو يؤثر من العصور الوسطى — على المذهب الرمانسى ، إلا لأن مقومات هذه التأثيرات كانت قد ظهرت بالفعل ولأن الناس قد بثوا فى مصادر الوحي هذه مشاعرهم وأفكارهم وتصوراتهم ، قبل أن يشعروا بالفعل فى استغلالها والإفادة منها . والفن الفولكلورى الذى يبدو أن حركات الإحياء الموسيقى قد انبثقت عنه ، لا يعدو فى واقع الأمر كونه شيئا ارتبطت به إرادة البحث والتجديد ، لقد كانت مثل هذه الإرادة على البحث بل اتجاهها العام كذلك قائمين بالفعل . كما أن اكتشاف بارطوك للموسيقى الفولكلورية المحرية وتقويمه لها على أسس جديدة لم يكن سوى تعبير عن مقاصده الفنية الخاصة التى تولدت عن نفوره من النزعة الرومانسية المتأخرة وترجمته الخاصة للمذهب التأثرى . وكل من عملية الانتخاب التى قام بها عند انتقاؤه للأغاني القروية والتفسير الذى وضعه للمادة التى حصل عليها فى سياق مؤلفاته الموسيقية إنما يحملان تماما طابعا شخصيا إبداعيا ، فان الناس يستمعون اليوم إلى الموسيقى الفولكلورية المحرية بمسمعيه هو . وعلى ذلك فانه من العسير أن نرسم حدا فاصلا بين الاستقبال والإنتاج بالنسبة للفن الذى « يخلق عاليا » ، وذلك يصدق على الفن الذى لا يبلغ مثل هذا المستوى أيضا . وحينما يتيسر رسم هذا الحد ، فان مجرد القول بأن الفن المرهف التهذيب يستمد إلهاماته وحوافزه من الفن الفولكلورى لا يبنى بشيء حول القيمة الجمالية للإنتاج الذى تحفز إليه مثل هذه المنبهات . وبالنسبة للفنان الأصيل ، فان أشد المنبهات اختلافا وتباينا قد تؤدي بالمثل إلى نتائج طيبة ، كما أن المنبهات والخبرات ذاتها تفضى إلى نتائج شتى لدى الفنانين ذوى المراتب المختلفة . ولا عجب ، فان الطرز المحرية لدى كل من ليست وبارطوك لا تحمل من صفة مشتركة غير كونها طرزا محرية .

٤ - الارتجال والتنميط :

وأبرز فارق بين الأغنية الفولكلورية والأغنية الفنية هو انتشار الأولى على أوسع نطاق وأعمه فضلا عن أن الفن المرهف التهذيب يخاطب كذلك أذواق واهتمامات جماعة متألفة موحدة إن فى قليل أو كثير ، ولكنه يتجه على الأرجح إلى العضو الفرد

في هذه الوحدة ، ويرتبط بتلك التجارب والمشاعر والميول التي من شأنها أن تميز الفرد عن غيره وتعزز شعوره بشخصيته . وعلى النقيض من ذلك فإن الفن الفولكلورى لا يعقد صلته بغير المضامين العاطفية التي إما أن يشترك فيها الجميع اشتراكا منبثقا من بواطنهم ، وإما أن يمثلها مباشرة أعضاء المجتمع جميعا . أما الشرط الأساسى لوجود الأغنية الفولكلورية فهو رواجها أى صلاحيتها للقبول الفورى من جانب جميع أفراد الجماعة . ويقوم الطابع الجماعى للفن الفولكلورى على أساس من كونه غير مملوك لأحد ، فإن أحدا من الناس لا يفكر فى أن يطالب شخصا بحقوق تأليفه .

والواقع أنه لا يتحتم بالضرورة أن تكون آثار الفن الفولكلورى مجهولة المؤلف ، ولكنها ينبغي أن تحمل على الدوام طابعا لا شخصيا ، وقد تتوافر الأصالة لها في موضع أو آخر ، بيد أنها لا تطلب الأصالة أو تسعى إليها ، وربما حظى أصحابها في كثير من الأحيان بموهبة خاصة ، ولكنهم لا يحاولون أن يجعلوا لأعمالهم صفة مخالفة متميزة عما قد يكون جيرانهم قد أنتجوه . ولا يعتبر الفن الفولكلورى صراعا فرديا مع مشكلات الحياة كما هو الحال مع الفن المزهق التهذيب . وكل شيء في الفن الفولكلورى إنما يتحرك في نطاق من المواضيع الثابتة ، في حين تتحول أشد الصور تمسكا بالمواضيع والتقاليد ، لدى فن المثقفين ، إلى وسائط للتعبير الفردى ، ومع ذلك فإن هذه الخاصية المميزة للفن الفولكلورى لا تصدر عن شعور حاد عميق بالتضامن أو التكافل الاجتماعيين ، الأمر الذى لا وجود له حقيقة ، بين أهل الريف إلا فيما ندر . كما لا ينشأ كذلك عن افتقار غير عادى إلى الطموح والكبرياء ، بل إنه ليرد فحسب إلى الوظيفة الخاصة التي يؤديها الفن في حياة أهل الريف . فبالنظر إلى أن هذه الأعمال لا تمثل في الغالب مصدرا للربح أو ميدانا للمنافسة ومن ثم تفتقر إلى الصبغة الذاتية الحادة التي تميز فن المثقفين ، فلا يحس المرء إزاءها بأنها تعبير عن شخصية بعينها ، على الرغم من إمكانية نسبتها من بعض الوجوه إلى شخص مفرد . وبامكاننا أن نرى كم يولع ابن الريف بأن يضع اسمه مقرونا بالتاريخ على أشياء من هذا النوع — وهذا ليس بتاريخ صناعتها بل بتاريخ استحواذه عليها — دون

أن يبدى أدنى اهتمام بصور الأشخاص أو غيرها من صور عبادة الشخصية^(١) . ومع ذلك ، فهناك فوارق تاريخية في هذا الصدد بين المجتمعات القومية المختلفة ، وقد يذهب الأمر في ظل ظروف معينة إلى أن يوجد إلى جانب النزعة الفردية لدى الطبقات العليا إحساس مماثل بالشخصية بين أهل الريف . ولا يزال أهل الريف في كثير من أنحاء العالم يعيشون في المناخ الروحي للعصور الوسطى ؛ غير أن أساليب حياتهم قد قارب بالفعل في بعض البلاد نمط الحياة لدى العمال الصناعيين .

ولقد كان الارتجال في نظر الرومانسيين سمة أساسية للفن الفولكلورى ، فهو نظير الوحي الذى يأتى إلى الشاعر من عند الله ، كما أنه دليل على الطبيعة الغريزية للإبداع الفنى . وقد سبق أن قرر هيردر أن « الشعر الطبيعى » ، على خلاف الشعر المثقف ، إنما هو مظهر تلقائى لا شعورى ساذج للشعب ، الذى يصدق كالطير وينمو ويزهر كالنبات . أما بالنسبة للرومانسيين أنفسهم فإن آثمن ما فى الشعر الفنى هو تلك السمات التى تكشف فيما خيل لهم عن روح التلقائية والسذاجة التى يتميز بها الشعر الفولكلورى . ولكنهم كانوا حقيقة على وعى بقصور وجهة النظر هذه فإن تشارلس لامب يميز أساسا بين موقفين مختلفين من الفن : « أن يحلم الشاعر بأنه متيقظ ، وألا يستبد به الموضوع الذى يعالجه بل تكون له السيادة عليه » . ولا نرى مالرو إلا معلنا صورة أخرى من هذه الفكرة حين يقول عن فن الطفل « وإن كان الطفل يبدو فى كثير من الأحيان شاعرا ، فهو فى الحق ليس بشاعر ، لأن موهبته تستحوذ عليه دون أن يكون هو المستأثر بها » Si l'enfant est souvent artiste, il n'est pas un ariste, car son talent le possède, et lui ne le possède pas وعلى النقيض من الفنان الناقد الواعى فإن مبدعى الفن الفولكلورى إنما ينتسبون بغير شك إلى تلك الفئة ذاتها التى ينتسب إليها الطفل والبدائي وصاحب الشخصية السيكوباتية ، فكل هؤلاء مسودون بموهبتهم الطبيعية لا سادة عليها .

يبد أنه من الخطأ أن نعزو إلى ارتجال المغنى الفولكلورى صفة الأصالة التامة أو السذاجة والتلقائية المطلقة . فالأمر على خلاف ذلك ، فإن هذا الارتجال يتألف

A. Haberlandt : « Gedanken über volkskunst, » Die bildenden Künste, II (١)

(1919). 230. Karl Spiess : Bauernkunst, ihre Art und ihr Sinn (1925), p. 70.

إلى حد بعيد من صيغ محددة وموضوعات تقليدية وعبارات تمطية ونعوت وتشبيهات وصور ثابتة وألوان من التعبيرات المتكررة والاقتباسات الذاتية المتواترة ثم الاستهلاكات والخاتمات النمطية المتواترة ؛ وهذه كلها تمنحه طابعه الخاص . وإن أروع الملاحم البطولية وأبسط الأغاني الفولكلورية لتسير وفق أنماط محددة ثابتة وتستعين برصيد جاهز من الأساليب والحيل . ولا تصبح الصور الشعرية صوراً تقليدية بعد أن ترتجل ^(١) ، بل إن بوسعنا القول بوجه عام بأنه لو لم يكن لدى الشاعر مواضع ثابتة يمكنه الرجوع إليها لما كان في مقدوره ارتجال هذه الأشعار . ويدعو أن الطريقة التي كان يتبعها مغنو « القيرغيز » Khirgiz هي عين الطريقة التي سارت عليها الأشعار الهومرية ^(٢) ، « فقد كانت تنظم مثلما تنظم الفسيفساء من عدد لا حصر له من المقطوعات المحفوظة التي تصف بعض الأحداث والمواقف النمطية المتواترة مثل مولد البطل وطفولته وقيمة أسلحته واستعداده وتأهبه للقتال والحوار الذي يدور على ألسنة الأبطال قبل بدء المعركة ثم وفاة البطل ، إلى آخر ذلك ^(٣) .

ويستعين الشعر الفولكلوري دائماً بالصيغ ، ولكن ذلك لا يستتبع كونه سكوتياً أو غير قادر على التطور . فإن كانت عناصر الطراز وأساليب الأداء تعاود الظهور مرة بعد أخرى ، فإن بنية المقطوعة ، على الإجمال ، تتعرض لعملية تغير وتتفق دائماً . ولا تشب الأغنية الفولكلورية قط عن طوق حالة السيولة هذه كما أن ليس لها من شكل ثابت ، بل إن كل صورة من صورها تعد مرحلة من مراحل الانتقال . ومن ثم ، فإن من الممكن اعتبار الشعر الفولكلوري الموضوع النموذجي لأبحاث الطراز ، حيث إن الانقطاع في مجرى التطور الذي يؤدي إليه كل أثر يبدعه قنان عظيم لا وجود له هنا . فليست الحدود التي نضربها حول حياة الأغنية الفولكلورية ونموها غير حدود مصطنعة . ولا يعتبر الفن الفولكلوري سلعة تنتج بقدر ما يعتبر نشاطاً يمارس ؛ ولقد سبق أن أشار « شتاينهال » إلى أن الشعر الفولكلوري إنما هو

H. M. Ghadwich : The Growth of Literature (1925—39), III, 669. (١)

George Thomson : Studies in Ancient Greek Society, I (1949), 527—40. (٢)

Meier : Werden und Leben des Volksepos (1909), p. 13. (٣)

« اسم فعل » nomen actionis ، بمعنى أنه ظاهرة قريبة الشبه تماما بظاهرة اللغة . وليس ثمة نص معتمد بعينه للأغنية الشعبية ، فأى نص لها يعادل في مشروعيته أى نص آخر . وهى تبدو ، فى هذا الصدد ، على النقيض تماما من فكرة الأثر الفنى لدى علم الجمال التقليدى . وإن الأمر ليتطلب فى حالة ما إذا أراد المرء تعديل هذه الفكرة ، تقريب الشقة التى تفصل بين الفن الفولكلورى والفن المرفه التهذيب من وجهتين على أقل تقدير . فن ناحية ، يحتفظ الأثر الفنى مهما بلغ من روعة واكتمال بشئ من الطابع الاتفاقى التمهيدى القابل للتغير ، كما هو حال صور الفن الفولكلورى فى ازدهارها وأفولها . حيث إن أوفق حل جاء به الأثر الفنى إنما يعتبر واحدا من عديد من الإمكانيات كما أنه لا يعتبر على الدوام أفضل ما كان فى مستطاع الفنان . ومن ناحية أخرى ، فانه على الرغم من أن العمل الفنى يبدو كما لو كان يستمد صورته الثابتة الأصيلة على يد الفنان ، فان كل تفسير جديد إنما يغير من معناه ومضمونه . فالأجيال المختلفة تشتغل بالكتابة والرسم والتأليف على غرار أعمال الأساتذة العظام وذلك على الصورة التى يقوم بها أهل الريف بالغناء والرواية على منوال ما لديهم من أغاني وأقاصيص . ويمكن القول فى واقع الأمر بأن العمل الفنى يصيبه التحلل بمضى الوقت ثم تعاد صياغته مثلما تتقادم الأغنية الفولكلورية وتعاد صياغتها من جديد . وإن تسجيل الأغاني الفولكلورية ، الأمر الذى تضيع بدونه هذه الأغنيات فيما يقال ، من شأنه أن يبطئ من سير هذه العملية ولكنه لا يؤدي إلى توقفها .

وما يسهم به أهل الريف جماعيا فى هذا الشأن يقوم على وجه التحديد على مثل هذا التدمير والتحطيم للمنتجات الأجنبية التى ترد إليهم من ثقافة أعلى . ولكن القول بأن هذه العملية سلبية الطابع تماما لا يصدر إلا عن غلاة المشايخين لنظرية الاستقبال . والحقيقة أن عملية « التغير بلحن حتى الموت » Zersingen قد تكون مصدرا لقيم إيجابية إلى أقصى حد ؛ فهى توفر العناصر الصورية التى تحيل الأغنية الفنية إلى أغنية فولكلورية . أما تلك البنية المتأرجحة المتقطعة العشوائية التى يظهر عليها الشعر الفولكلورى فلا تريد على كونها أوضح هذه العناصر وأبرزها . ولعله من الممكن ، ولو أن ذلك ليس شرطا واجبا ، أن نربط بين التعبير الموجز لدى الأغنية

الفولكلورية والقصة الشعرية الفولكلورية — ذلك الإنجاز الذى يتفق من بعض الوجوه ونزعة الترميز الهندسى فى الفنون الفولكلورية البصرية — وبين ظاهرة « الغناء حتى الموت » . فتحلل الصورة قد يسفر عن الإطناب بقدر ما قد يؤدى إلى الإنجاز .

ويشارك فى مبدأ الانحلال كل من المدركين القائلين « بالتشوش » و« التشويه » اللذين وصفت بهما الخصائص الشكلية للفن الفولكلورى ، وصفا صحيحا وإن كان غير كامل ^(١) . ويهدف هذان المدركان إلى تأكيد « انحلال الحياة العضوية » فى الطبيعة ، ولكنهما يرميان كذلك إلى ترميز الصور الطبيعية وتحويلها إلى شيء زخرفى أساسا . وقد تأثر أصحاب هذين المدركين بالحقيقة الماثلة فى أن أهل الريف الذين هم ألصق الناس فى عيشهم بالطبيعة ، لا يكونون أبة عاطفة مميزة من الحب لها . ولا تكشف هذه الحقيقة فحسب عن جانب جوهرى من نفسية أهل الريف ، بل تشير كذلك إلى أحد العوامل الهامة التى تحدد موقفهم من الفن . فان الطبقات الدنيا تقابل بعدم الاكتراث واللامبالاة التامة ، إن لم يكن بالنفور والاشمئزاز كل ما يتصل بظروف حياتها الجارية وما يتعلق بمشاغلها ومشاكلها اليومية . وفى هذا ما يفسر كلا من اهتمامها بأوصاف حياة الطبقة العليا من جانب وكرهيتها من جانب آخر للمذهب الطبيعى الصرف . وتكشف هذه الظاهرة فى وضوح تام عن تأثير الظروف الاقتصادية والاجتماعية على قواعد الطراز ومعايير الذوق . فمثل هذه الظروف تعلق اقتصار الفن الفولكلورى على إنتاج وزخرفة الحاجيات التى ينتفع بها وتحاشيه تصوير الصور الآدمية أو الحيوانية التى تتطلب درجة عالية من مهارة التقليد والمحاكاة .

ولم تغفل صور الشكل الآدمى إلى الطبقات الاجتماعية الدنيا إلا بعد اختراع الأساليب الصناعية المختلفة فى طباعة المستنسخات ، كما أنها لا تظهر حتى القرن الثامن عشر فى أى شيء يمكن أن يسمى بالفن الفولكلورى . أما الأحوال التى

Kurt Freyer : «Zum Problem der Volkskunst», Monatshefte für Kunstwissenschaft, IX (1916), 223 ff., Fränger : op. cit.

يصفها بلزك في مؤلفه «أوهام ضائعة» *illusions perdues* ، حيث تظهر أكواخ القرويين وقد ازدانت بصور مأخوذة عن قصص «اليهودى الثالث» و«روبرت الشيطان» و«ماجيلون الفاتنة» - وغيرها من مطبوعات مطابع السيدة سيشارد فترجع إلى أوائل القرن التاسع عشر^(١) . وتمثل هذه المطبوعات ، فضلا عن الكتيبات الأدبية الشعبية المصورة ، الصور الفنية التى يقوم فيها أهل الريف بدور المستهلكين فقط ، التى لا بد من اعتمادهم فى الحصول عليها اعتمادا كلياً على منتجات الفنانين والصناع الحرفيين الأخصائيين . وإذا ما أخرجنا من حسابنا أصحاب الأرض الأثرياء ، فسنجد أننا نكاد لا نستطيع تحديد التاريخ المتأخر جدا الذى يرجع أن يكون أهل الريف قد بدأوا فيه يتعاونون المنتجات الفنية . ولقد ذهب الأمر إلى حد أن ما كان يسمى «بالكتب الشعبية» لم يكن يباع بثمن فى متناول سواد أهل الريف . وحسب المرء أن ينظر إلى ذلك القطع الأكبر المائل الذى ظهرت عليه تماذج الطياعة الأولى فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ليدرك أن هذه الكتب ، شأن مخطوطات العهود المتقدمة ، استهدفت جمهورا راقيا ثريا . ولعل هذا الجمهور قد ضم المراتب العليا بين أهل المدينة فى وقت مبكر نسبيا ، أما متوسطو الحال من أبناء المدينة فقد شملهم فى تاريخ متأخر بعض الشيء ؛ بيد أنه قد مضى وقت طويل دون شك قبل أن يكون هناك مجال للحديث عن شراء أبناء الريف للكتب . ولقد كان الشرط الأول لتحقيق ذلك تخفيض أثمان المنتجات بتصغير حجم الكتاب إلى «قطع الثمن» واستخدام القوالب الخشبية ذاتها بطريقة آلية بعض الشيء فى ترويد النصوص المختلفة بالصور .

وإلى جانب الفنون الجميلة توجد بطبيعة الحال أنواع أخرى من النشاط الفنى الذى لا يقوم فيه أهل الريف إلا بدور المستهلكين لأن هذه تتطلب طائفة من الصناع ممن لم صلة بالطبقات المثقفة كما تستلزم نظاما محكما للإنتاج . ولعل المستجيب فى بعض الفروع مثل فن الرسم على الزجاج كانوا فى الأصل من أبناء القرى ، بيد أنه حتى

Honoré de Balzac : *Illusions perdues*, III, Les. Souffrances de l'inventeur.

(١)

W. Liepe : «*Volksbuch*,» Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, ed. p. Merkler and w. Stammler. III (1928—9), 484.

(٢) راجع

فى مثل هذا الميدان المحدود يعتبر تقسيم العمل على أسس عقلية من الأهمية بمكان لتحقيق النجاح الاقتصادى حتى إن ذلك النوع من الإنتاج لم يكن يتفق إلا فى النادر وظروف الحياة والعمل فى الريف . وعلى أية حال فإن قواعد الذوق التى تحكم هذا الإنتاج من شأنها أن تتيح لنا أن ندرج منتجاته عن حق تحت باب الفن القولكلورى . أما بالنسبة للمنتجات الأخرى مثل الرايات واللافتات ومصنوعات الحديد المشغول والزخارف الخشبية المحفورة فى الأراجيح والسفن والعربات ، فإن العلاقة بين المنتجين وأهل الريف تتفاوت بين حالة وأخرى ، ولكن الحقيقة الماثلة فى أنها منتجات صناع مهرة لا تحول فى حد ذاتها دون أن يكون لهذه المنتجات طابعها القولكلورى .

٥ - بواكير الفن القولكلورى :

ومهما بالغنا فى الأخذ بالاتجاه المؤيد لاستقلال الفن القولكلورى وقيمه وتأثيره فلا بد لنا من أن نقطع برأى فى مسألة أخرى . فهل من الميسور القول بأن للفن القولكلورى تاريخاً مستقلاً بذاته ، أو أن ذلك لا يعتبر صحيحاً إلا مع بعض التحفظات ؟ ولا بد أن يقر فى الأذهان تماماً أن من غير الممكن أن يقوم تاريخ للفن استناداً إلى مفهوم المستويات التعليمية ، على رسم ثلاثة خطوط للتطور متوازية وغير متقطعة . فقد تبقى بعض الخصائص الطرازية مدة أطول وفى صورة أبقى لدى الفن القولكلورى على خلاف الحال مع فن المثقفين ، ولكنه لما كانت التغيرات التاريخية فى الفن القولكلورى تتوقف فى الغالب على التأثيرات الخارجية - ألا وهى الآثار المترتبة على أن السلع الثقافية تنقطر من أعلى إلى أسفل - فإن أسباب التغير تقع خارج نطاق الفن القولكلورى ذاته ، كما أن الاتجاه الذى يأخذه ، يبدو فى كثير من الأحيان - إذا نظرنا إليه مستقلاً - متقلباً لا يخضع لمنطق . ولن يكون ميسوراً على أية حال وضع تاريخ مستقل للفن القولكلورى بالنظر إلى الثغرات الكبيرة التى تتور المادة المتوافرة لدينا . ويبدو على الدوام أن أهل الريف قد قاموا ببعض المحاولات لإشباع نهيمهم الفنى ، غير أن إنتاجهم لم يلقى الرعاية والصون اللذين وجدهما إنتاج الطبقات العليا أو الكنسية ؛ كما أنه ليس من الميسور على الدوام التحقق من الأصل القولكلورى للآثار التى قبض لها البقاء . ولا يمكن للمرء قط

أن يقطع ، فيما يتعلق بالجهود الأولى من التاريخ ، بما إذا كان بازاء عمل لصانع مهمل عي أو فنان إقليمي متخلف أو فنان فولكلورى . ونتيجة لهذه الثغرات ودواعى الشك فان مسار التطور فى الفن الفولكلورى يبدو أكثر اضطرابا وتخبطا منه لدى الصور الفنية الأخرى ، على الرغم من رسوخ قدم بعض الاتجاهات الطرازية . كما أن الكوارث الثقافية التى تحيق بالطبقات العليا وتقوض دعائم وجودها ونحملها على تغيير أسلوب حياتها تغييرا جذريا شاملا إنما تترك الطبقات الدنيا على حالها الأول أو تكاد ، وتتيح لأهل الريف أن يواصلوا حياتهم وفق تقاليدهم الثقافية الخاصة ، ولو كان ذلك فى صورة أكثر تواضعا . ومع ذلك ، ورغم ما يقدر لهذه التقاليد من صلابة وثبات ، إلا أنه لا يمكن القول بأنها قابلة للفناء أو التحول .

وإذا كانت أعمال الفن الفولكلورى لا يتأتى إدراجها غالبا تحت البنود الطرازية التى يراها مؤرخ الفن إلا فى شىء من الصعوبة ، وأنه يتعذر فى كثير من الأحيان إثبات تاريخها أو أن ذلك لا يتيسر إلا على نحو تقريبي للغاية ، وأنها ، كما سبقت الإشارة ، لا تتفق ومنهج المراحل المبكرة والوسطى والمتأخرة ^(١) ، فليس معنى ذلك أن ليس لها تاريخ . وباطل ما يقال من أنه لا يوجد ثمة تطور فى تاريخ الفن الفولكلورى ، وأنه يظل على الدوام فى مرحلة « الطراز العتيق » ^(٢) . وقد تبدوا أشكاله إذا ما قيست بمستويات ثقافية عليا « غير معقدة » أو « أولية » أو « ساذجة » لكن هذه الخصائص تكشف عن نفسها داخل إطار تاريخى عام كما أنها عرضة للتغيرات التاريخية . وإذا كان إيقاع تاريخ الطرز يبدو أقل تفصيلا ووضوحا ، فذلك لأن الفن الفولكلورى لا يتمتع باستقلال ذاتى ، بل إنه ينتحل فى الغالب نتائج التطور التاريخى فى صورة مكتملة جاهزة ، وبذلك يقفز متخطيا بعض مراحل العملية . وما يقوله إدوارد ويكسلر Eduard Wechsler عن الأغاني الفولكلورية الألمانية والفرنسية من « أنه ليس أشنع من خطأ الاعتقاد بأنها تظل ثابتة قرونا طويلة » ^(٣) ليصدق كذلك على الفن الفولكلورى بصفة عامة . وإن المرء

H. Karliner : Deutsche Volkskunst (1938), p. 9.

(١)

Paul Frankl : System der Kunstwissenschaft (1938), p. 876.

(٢)

Wechsler : Begriff und Wesen des Volksliedes, p. 39.

(٣)

ليخرج حيال ما يبدو على تطور هذا الفن من بطاء شديد باحساس باللا زمنية غير التاريخية ، ولكن التطور البطيء ذاته لا يعدم أن يكون ذا صفة زمنية .

ومرة أخرى ، فانه يقال عادة عن الفن الفولكلورى إنه « غفل من الطراز » بمعنى أن ليس له من طراز ثابت . أما المقطوع به فهو أنه لا يلقى بالا إلى الوحدة الطرازية ، فان أثاثات أى دار من الدور الريفية الكبيرة لتكشف عن أشد العناصر الطرازية اختلافا وتباينا ، مثل بقايا زخارف قوطية مختلفة بنقوش يعقوبية ، أو أثاث ينتسب إلى الطرازين الجورجى والفيكتورى . ويرجع هذا الخليط من الطرز من ناحية إلى عملية الأخذ الدائم غير الفاحص من فنون الطبقات العليا ، ويعود من ناحية أخرى إلى الروح المحافظة التى تحذو أهل الريف بعامة إلى التمسك بما يتفق لهم قبوله ذات مرة ، حتى إن القديم يقتنى إلى جانب الحديد ، كما تضم شتى العناصر الطرزية بعضها إلى بعض بطريقة سطحية للغاية . ولقد لحظ بارطوك هذا الخلط وأشار إلى أن الموسيقى الفولكلورية إن كانت تهدف إلى طراز موحد إلا أنها تكشف غالبا عن مستويات متباينة من الطراز الواحد (١) . وبوسعنا أن نؤكد أن فقدان التوازن بين العناصر الطرازية للأثر الفنى إنما يظهر على أبرز صورة له وأوضحها فى محيط الفن الشعبى ، بيد أنه لا يمكن القول بأنه غير معهود فى دوائر أخرى ، ففى مقدورنا عند أى مستوى متقدم نسبيا من التطور الفنى أن نلاحظ توافقا غير تام بين عناصر مستقاة من عهود مختلفة . ومن هذه الناحية أيضا يمثل الفن الفولكلورى أشد الحالات تطرفا فى سلسلة من المراحل الانتقالية التدريجية .

وجدير بنا أن نقرر بادىء ذى بدء عند كتابة أى تاريخ للفن الفولكلورى أن الطابع البدائى المزعوم لمبتكراته ، فضلا عن لا زمنيته المزعومة ، إنما يمثلان أسطورة محضاً . وربما كان تاريخ الفن الفولكلورى يرقى إلى أزمنة جد صحيحة ، ولكن الدعوى القائلة بأن التاريخ إنما يبدأ بالفن الفولكلورى ، وأن مختلف الآداب القومية مثلا ، تبدأ بمرحلة من الشعر الفولكلورى (٢) ، لم تجد بعد من سند كما أنه

Bartók : «Hungarian Peasant Music», loc. cit., p. 270.

(١)

R. von Liliencron : Historische Volkslieder, I, XIII,

(٢)

لا يمكن إثباتها في واقع الأمر . إنه لمن أشهر الأساليب التي تستخدم في تزييف التاريخ أن تخلع صفة القدم الشديد والأصالة البالغة على تلك الصور الثقافية التي ترى صلاحيتها التامة لخدمة التصورات المسبقة لدى فلسفة المرء الخاصة . ومن ثم فليس بدعا أن يعلن في عصر من الثورة المضادة والرومانسية ، أن الفن الفولكلورى بطبيعته المحافظة ونزعتة اللاعقلية ، إنما هو اللغة الأصلية للجنس البشرى .

وأقدم نماذج الفن التي آلت إلينا تنتسب إلى فن الرسم . أما أقدم النماذج الشعرية المعروفة فترقى إلى عصر متأخر ، ولا تسمح بحال بالاستدلال القاطع على أصول فن الشعر . أما عن أصول الفنون البصرية التي نستدل عليها من رسومات الكهوف التي ترقى إلى العصر الحجري القديم ، فإن أول ما يستلفت النظر بشأنها هو ما يحوطها من طابع أكثر ما يكون تمثلا بالمذهب الطبيعي ، ونزوعا إلى التثيل والتصوير الدقيق ، وهي معالم لا تتفق مع قواعد أو مجال اهتمام أى فن فولكلورى تنهى إلينا ، ففي العصر الحجري الحديث وحده نقف على نماذج فنية تذكرنا بالفن الفولكلورى المتأخر . وفي هذا العصر أيضا نصادف للمرة الأولى نشاطا فنيا موجها إلى إنتاج الحاجيات والأدوات المنزلية ، ولا بد أن الأعمال اليدوية المنزلية كانت الأصل في هذا النشاط . ويكشف طراز هذا الفن الذى يمكن أن نخرج بفكرة عنه بدراسة الأواني الفخارية ، بوجه خاص ، التي تنتسب إلى هذه الحقبة عن البوادر الأولى لعملية « الإخلال » بالصور وتنميطها وهي عملية مميزة للفن الفولكلورى عامة . أما عن الأسباب التي دعت إلى رسوخ قدم هذا الطراز وبقائه في الفن الفولكلورى الخاص بالحقب التالية ، والذي قدر له أن يحتفظ بالفعل ببعض الوحدات الفردية لرخارف العصر الحجري الحديث فلا نستطيع أن نقطع فيها برأى . وإذا نظرنا إلى المذهب العقلى الذى وضع أسس الاقتصاد المنظم للعاملين في تربية القطعان وفلاحة الأرض بدلا من الطريقة العشوائية غير المخططة للحياة لدى الصيادين ومن يعيشون على التقاط الثمار فستضح لنا على الأقل بعض أسباب التحول من النزعة الطبيعية إلى التنميط ^(١) ، غير أن صمود هذا الطراز الحديد وثباته يشكلان معضلة

١٠ زالت بعد بغير حل . فكما أن بارطوك قد عزى بعض معالم الموسيقى الفولكلورية الحجرية إلى أصل آسيوى فقد زعم الباحثون فى بعض ميادين الفن الفولكلورى الأخرى ، مثل الفن الرينى الرومانى ، أنهم قد وقعوا على وحدات ترجع إلى ألف سنة مضت كما استطاعوا أن يعقدوا الصلة بين هذه وبين زخارف العصر الحجرى الحديث ، ولكن ذلك كله لا يخرج عن دائرة التخمين الصرف (١) . ولقد كانت حضارة العصر الحجرى الحديث حضارة زراعية ، ومن ثم فإن الأصل الرينى الغالب على الفن الفولكلورى المتأخر إنما يفسر هذه المشابهة إلى حد ما ، ولكن افتراض الاتصال التاريخى للطراز الهندسى الذى لا بد أن يكون قد امتد فى هذه الحالة إلى فترة تزيد على ٥٠٠٠ أو ٦٠٠٠ سنة ، لا يتفق بحال ، فيما يبدو ، مع كل التغيرات التى وتعت خلال هذه الحقبة . ومن الواضح أننا لا يمكن أن نرجع فى تفسير ذلك إلى التقليد المتواصل الذى لا ينقطع أو إلى استعداد نفسانى دائم لا يقبل التغير ، بل ينبغى أن نرده إلى الأحوال المعيشية المتشابهة . فعلى مر الوقائع التاريخية جميعا التى أحدثت تغييرا جليويا فى بنية المجتمع بعامة لا نجد من طبقة اجتماعية لم تتأثر طرائق حياتها إلا فى القليل كطبقة الفلاحين ، مثلما لا يوجد فرع من فروع الإنتاج لم تتأثر أساليبه على أى نحو يذكر بالابتكارات الفنية الصناعية والتحويلات التى طرأت على رأس المال مثل طرق الفلاح فى الزراعة .

وعلى الرغم من أن طراز العصر الحجرى الحديث الهندسى فى الزخرفة يسود كل إنتاج فنى فى الحقبة الممتدة من عام ٥٠٠٠ إلى عام ٥٠٠ قبل الميلاد ، وأنه لم يتزحزح عن مكانه إلا مع ظهور البوادر الأولى للمذهبين الطبيعى والكلاسى اليونانيين ، فليس فى الإمكان الوقوف على مثل للتطور المتصل قبل حلول العصر البرنزى . ومنذ ذلك التاريخ تغير طابع الفن الهندسى فى كثير من وجوهه . ذلك أن التمايز الاجتماعى المطرد ، ونشأة قواعد للسلطة أكثر تحديدا ووضوحا ، والنمو المتزايد لطبقة عليا من بين العسكريين ، ثم ظهور بوادر النظام الإقطاعى والنظام الملكى ، قد دمغت فن عصور تشغيل المعادن ، التى ركزت جهودها كما هو ثابت على إنتاج

الأسلحة والحقى الشخصية بطابع فن الطبقات العليا . ولا شك فى أن هذا الفن تأثر إلى درجة كبيرة بصور الفن الرقيق إبان العصر الحجرى الحديث ، ولكنه قد خضع كلية لصناع أخصائيين وفنانين محترفين ، ولا يرجح أن يكون قد ارتبط على أى وجه بأمر بقاء الصور الخاصة بالعصر الحجرى الحديث فى الفن الفولكلورى . وفى مصر وبلاد ما بين النهرين سار الفلاحون الذين كانوا منعزلين فى مستعمرات يعود تاريخها إلى العصر الحجرى الحديث وفقا لطرائق حياتهم الخاصة مستقلين إن فى قليل أو كثير عن المدن . ومن الواضح أن الفلاحين واصلوا صنع آنتهم وأدواتهم وسلاحهم ونسج ملابسهم وفقا للأسلوب القديم ، ولكن الفن الرقيق لم يلبث أن فقد تدريجيا كل نفوذ وتأثير له على الإنتاج الفنى بالمدن . بيد أنه فى إمكاننا أن نتتبع روح المذهب الصورى القديم حتى المراحل الأخيرة ذاتها من الثقافة الحضرية القديمة والشرقية ، ولا نخفى هذه الروح من فن الطبقات الاجتماعية العليا ، إلا عندما تبلغ الحضارة اليونانية أوجها وعندئذ تعد هذه الروح إلى الكمون قرونا طويلة . وتكشف النزعة الهندسية الإغريقية التى ازدهرت فى الفترة بين عام ٩٠٠ ، و٧٠٠ ق م عن تناظرات بارزة بينها وبين زخارف العصر الحجرى الحديث . فلا تكشف فحسب عن ذلك الطابع عينه الذى يقوم على معالجة الصور الطبيعية بطريقة تجريدية مفككة لا حياة فيها بل تنجح أيضا إلى طراز زخرفى مشابه مشتق من أساليب صناعة الضفائر والأنسجة . وعلى النقيض من الثقافة الأيونية فإن ثقافة بلاد اليونان الأصلية فى ذلك العهد كانت تحمل طابعا ريفيا فى جوهره . غير أنه يتعذر وصف النزعة الهندسية لزهریات « ديبيلون » Dipylon الخزفية بأنها فن ريفى أو فن فولكلورى محض ، ليس فحسب لأن المهارة الصناعية التى تبدو فى صنع هذه الأوانى تدل على أنها من عمل صناع مدربين محنكين ، بل لأن الأسلوب الرقيق بل والفاخر فى الطلاء ينم عن ذوق مثقف عال وعن مشترين للتحف والطرف ، وليس مجرد ريفيين وقرويين . وقد تطور فن طلاء الفخار الإغريق منذ ذلك التاريخ إلى أن أصبح من أرفع الصناعات وأشدها تهذيبا فى البلاد . ولم تعد لها فى عصرها الكلاسى المزدهر أية علاقة بأهل الريف البسطاء ، بل قد يكون المرء على حق فى افتراض أن أهل الريف اليونانى ظلوا يواصلون ممارسة أعمال الفخار داخل منازلهم ولم يسمحوا باندثار التقليد الهندسى .

ولم يعد للفن الفولكلورى فيما يبدو أى تأثير يمكن التحقق منه على وجه قاطع على فن الطبقات العليا حتى عصر الهجرات . ولكن التأثيرات التى خلفتها الميول الفنية التى بدأت من القاع إبان ذلك العصر ظهرت فيما يرجح ، بصورة أشد وضوحا من أية تأثيرات مماثلة أخرى تبدت فى أية مرحلة من مراحل التاريخ الغربى . والواقع أنها قد دفعت بعجلة تقليد جديد كل الجدة فى محيط الفن وأتت فى الغالب الأعم لا نلمس غير حماس رومانسى « لملكمة الطبيعة » وراء ما يقرره الكتاب من أن كل إحياء يعقب انحلال ثقافة حضرية بعينها ، يرجع الفضل فيه إلى أهل الريف « ذوى الشباب الغض » الذى لم يلحق به شئ من فساد طبع أو بهتان علم . كما أنه خيال محض فى واقع الحال ذلك الذى يجعل من آتية « ديبيلون » عقب انحلال الثقافة الموكينية « الأصل الذى نبعت عنه كل الفنون الهلينية » ^(١) ، ذلك لأنه سواء كان الطراز يحمل الطابع الفولكلورى أو لا يحمله ، فإن الفن « الهليني » لا يبدأ دون شك من تلك النقطة بل من الطراز المتأخر الذى يسمى بالطراز « العتيق » . فمثل هذه النزعة الهندسية بقيت تحمل سمات واضحة بارزة من فن ما قبل التاريخ والفن الشرقى ، على حين أن الطابع الغربى الحديد للفن اليونانى قد قام على أساس من المادية وضخامة الكتلة والمذهب الطبيعى ، وكل هذه لم تظهر على المسرح إلا بعد نهاية النزعة الهندسية . وعلى النقيض من ذلك تماما تقوم العلاقة بين الطراز الهندسى إبان عصر الهجرات وبين فن العصور الوسطى والعصر الحديث .

ويتميز الفن المسيحي عن الفن الكلاسي القديم بصفتين جوهريتين : فهو يصور بصفة عامة تسلسلا ملحميا للحوادث أو حالة ذهنية بعينها ، كما أن لبنائه الصورى غالبا طابعا مستقلا خاصا يضفى على خطوطه مسحة زخرفية تجريدية رائعة . وفيما يتعلق بالمعالجة الملحمية فالعلاقة واضحة بين فن ما بعد الكلاسيكية والفن الرومانسى . وحسبنا أن نضاهى بين أثر فنى مثل عمود تراجان ثم مبدعات الفن الكلاسي المبكر من جانب وبين معالجة التاريخ الإنجيلي إبان العصور الوسطى من جانب آخر لكى ندرك أن التغيير الثورى الذى من شأنه أن يمهّد الطريق لمدرّك فنى جديد قد

وقع بالفعل في روما الوثنية . ومن المقطوع به أن فن تصوير الوقائع التاريخية قد نشأ في الأصل هناك . ومن هنا يتضح أن معالجة الفنون البصرية للموضوعات الملحمية والفسانية لم تنشأ على وجه التحديد عن الفن القولكلورى بل صدرت عن نمط شعبي من الفن . ولأننا لنعلم بعظم اللور الذى لعبه التصوير كوسيلة من وسائل إعلام الجماهير بالأحداث الحارية في الحياة العامة في فترة ما بعد حكم أوغسطس . وقد بات هذا الفن - على خلاف فن النحت الذى كان في الأصل كما بقي كذلك علما على الفن الكلاسى أولا وقبل كل شيء - هو الذى اختصت به الجماهير الرومانية ، والذي يخاطب الجميع بلغة يفهمها الجميع . والحقيقة أن هذا الفن تطور إلى وضع أشبه ما يكون بإنتاج الحملة . فقد كانت تعرض اللافئات التي تحمل مشاهد مصورة في مواكب النصر على هيئة تحقيق صحفي يعرض لتفاصيل الحملات والفتوحات السابقة ، كما تعرض في قاعات المحاكم لتصوير جريمة ما أو لإثبات براءة متهم ، وتقام كذلك في المعابد بوصفها قرابين ونذورا . أجل لقد كانت الصورة هي الخبر والمقالة الافتتاحية والواقعة التي تمثل أمام المحكمة والإعلان ، والوثيقة والخريدة المصورة والفيلم السينمائي . وبدل هذا الانتشار الواسع للفنون الجميلة على مقدار ما يدين به اليوم الفيلم والتلفزيون والجملة المصورة في رواجها من فضل ، إلى الوله بالصور والابتهاج بصورة من التعبير تتسم بصراحتها وبعدها عن التعقيد وقرنها من الأفهام ، والشغف الصيغاني بكل ما هو مصور . ولا بد أن خبراء الفن في روما إبان العصر الإمبراطوري كانوا يخشون في زمنهم من تدهور ذوق الجماهير ، من جراء ذبوع هذا الوله بالصور وطغيانه على الفن الجاد ، مثلما يخشى المثقفون في الوقت الحاضر من مغبة تدهور الإحساس الفني لدى الناس نتيجة لما للسينما والإذاعة من تأثير طاغ . ولكنه بغض النظر عما انطوت عليه بدايات الفن الجديد من فجاجة وسوقية ، فقد كانت تحمل في طياتها جرثومة الفن المسيحي ، فغير المنهج الملحمي الذي أخذت به هذه البدايات ، لم يكن من الممكن تصور وقوع ذلك التحول من فن العصر القديم الأثري الفخيم إلى فن المخطوطات المزدانة المزخرفة ، واللوحات الحائطية وأروقة الكنائس كما بدت في العصور الوسطى .

وكما أننا لا نجد في العصر الكلاسي القديم أو نكاد لا نجد أية نماذج تمثل موضوعات ملحمية ، فإن العنصر الآخر كذلك من عناصر الفن المسيحي ، ألا وهو الشكل الزخرفي وجمال الخط التجريدي ، لا يلعب أى دور ذى بال في العصور الكلاسيكية . ومثل هذا العامل يظهر أول ما يظهر في عصر الهجرات ، ثم لا يزال قط فيما بعد الفن الغربي . فإن جمال الخط في المنمنمات الأيرلندية والتماوج الخطي المعقد لدى النزعة الانطباعية للفن الرومانسكي المتأخر ، والخطوط الضاعدة الهابطة التي تميزت بها الصور القوطية والتكوين الزخرفي لفن التصوير في عصر النهضة وغنى التعبير في فن الرسم لدى فن الصنعة والباروك والروكوكو ، كل هذا يكشف عن آثار وذكريات لذلك الفن الزخرفي الذي نما وتطور في عصر الهجرات . ثم إن الخاصية الثانية للاتجاه الفني الجديد كان لها كذلك أصل شعبي . ذلك أنه على الرغم من أنه من المتعذر إن شئنا التحديد أن نسمى فن عصر الهجرات بالفن الفولكلورى إلا أنه كان فنا ريفيا يمت سواء من الناحية الصورية أو الناحية التاريخية بصلة إلى الفن الفولكلورى . وعلى أية حال فإنه يضرب بجذوره في الفن الفولكلورى ، سواء عزونا ابتكاره إلى القبائل الجرمانية ذاتها — أى إلى أساتذتهم السرماتيين Sarmatian — أو رجعنا به إلى الفن الإقليمي الرومانى . وبحسب ما يذهب إليه جورج دهبو « Georg Dehio فقد كان فن عصر الهجرات فنا مولدا ولا بد أنه نشأ في تلك البوتقة التي تصهر السلالات والشعوب ألا وهي الفرق العسكرية الرومانية . حقيقة أن أقدم الاكتشافات قد تمت في الأراضي الألمانية والاسكندنافية ، بيد أن الاكتشافات المتأخرة التي تمت في إيطاليا إنما تدحض ، في رأى دهبو ، النظرية القائلة بالأصل الألماني لهذا الفن ، ذلك لأنه من الواضح أن منتجاته لم تنتقل من الشمال إلى الجنوب ، بل العكس . وقد جاءت هذه إلى مقاطعات الإمبراطورية الرومانية في صورة سلع تجارية أو أوعية وأدوات تلائم السكان من أهل الريف ، إما بطريق الشراء أو كأسلاب وغنائم انتزعت من الجنود الجرمانيين ، وقد قامت الشعوب الجرمانية نفسها بالتالى بمحاكاتها وإدخال التحسينات عليها ^(١) . ومما يذكر

أن التحليل الصوري الصرف لفن عصر الهجرات يدل على أصله الرومانى الإقليمى .
 وإننا لنقف فى الفن الإقليمى الرومانى المتأخر على هذا الأسلوب ذاته الذى يقوم
 على الاقتصاد فى رسم الصور الطبيعية على خطوطها الخارجية المجردة وإغفال
 العلاقات المكانية — أى أننا نجد عين ذلك الأسلوب القائم على ترجمة العمق الفراغى
 إلى خطوط سطحية مجردة ، والذى نقف عليه فى الفن التالى الخاص بحقبة الهجرة .
 وإننا لنلمس فى كلتا الحالتين انعدام الشعور بالصورة التشكيلية وزيادة فى التأثيرات
 اللونية التى يرى فرانتز ويكهوف فيها خاصية مميزة للمراحل الأخيرة من الفن
 الكلاسى (١) .

وقبل أن تنقضى حقبة الجمهورية الرومانية كانت قد بدأت بالفعل عملية « صبغ
 الفن الكلاسى بالصبغة الديمقراطية » ذلك أنه قد صاحب النهضة الاجتماعية التى
 شهدتها أعداد غفيرة من أهل الريف البسطاء ، ثم تغلغل الأجانب والبرابرة فى
 المجتمع الرومانى وتحلل الطبقات العليا وفقدان الإحساس بالقيم الكلاسية ، تنشئ
 النزعة الإقليمية فى الفن وفى غيره من المجالات (٢) . ولم يظهر أثر الفن الإقليمى
 على فن الطبقات العليا على نحو تلقائى أو فجائى بطبيعة الحال . فالأرجح أن تكون
 قد قامت هناك عمليتان متوازيتان تدريجيتان ، فقد كان الإحساس الكلاسى بالصورة
 قد أخذ يعانى من الانحلال الداخلى ويزداد قابلية للتأثر بالفن الإقليمى الذى شهد
 نهضة وذبوعا كبيرين . والفن الرومانى كان يرتد بذلك إلى تقليد إيطالى قديم كان
 يمثل باعتباره تراثا متخلفا عن الأتروورين والجمهورية الأولى أحد عناصر الفن
 الرومانى الكلاسى ، ولو أن الأساليب الهيلنستية طغت عليه ردحا من الزمن ؛
 وكان لهذا التقليد شأنه فى ذلك شأن الفن الإقليمى الرومانى المتأخر جنوره الضاربة
 فى الثقافة الريفية (٣) . وعلى الرغم من أهمية هذه العلاقات ، فهى أقرب إلى تعليل

Fraz Wickhoff : Römische Kunst : Die Wiener Genesis (1912). Dehio : (١)

op. cit.; Arnold Schober : «Zur Entstehung und Bedeutung der provinziälromischen Kunst», Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen Institutes. XXVI (1930), 14,48,49.

Schober : Loc. cit p. 49. (٢)

(٣) المرجع السابق صفحات ٥٠ وما بعدها .

الخصائص السلبية للطراز الحديد منها إلى تفسير خصائصه الإيجابية فهي توضح أسباب فقدان التعاطف مع العلاقات المكانية والصور التشكيلية والقيم اللونية ، ولكنها لا توضح الطراز الزخرفي المعقد البالغ الوفرة والخصوبة لهذا الفن الحديد الذى لا نجد له من نظير في العهدين الكلاسي أو ما قبل الكلاسي .

٦ - حول تاريخ الشعر الفولكلورى :

ليس هناك من فن يحمل الطابع الفولكلورى في وضوح وجلاء مثل فن المسرح في العصور الوسطى . ويمكن القول بأن هذا المسرح قد استمد أصوله فحسب وليس بناءه الكلى بحال من المسرح الإيمائى اليونانى . لقد كان تأثير الخماهير على المسرح في العالم الكلاسي القديم عميقا للغاية ؛ ولم تكن هذه فحسب هى الحال مع التمثيل الإيمائى - وهو الشكل الأتى للمسرح الفولكلورى الذى تحول ردحا من الزمن إلى أسلوب أدبي مستحب ذائع ثم استأنف من جديد طابعه الفولكلورى الأصيل - بل كانت الحال مع الأنماط العليا أيضا من التراجيديات التى نشأت عن رقصات متأصلة في المعتقد الشعبى الفولكلورى وفي طرائق الحياة الشعبية أيضا . وعلى الرغم من أن العنصر الدينى الذى تنطوى عليه هذه الرقصات لا يرد إلا جزئيا إلى أصول فولكلورية ، فان تلك اللذة التى تستمد من التصنع والتنكر والمحاكاة لتحمل طابعا فولكلوريا شعبيا بحتا . ومثل هذا النوع من الشعر الفولكلورى الإيمائى الدراى - الذى انبثقت عنه التمثيلية الإيمائية الأدبية ، أو أشعار نيوكريتس الرعوية ، والملهة اليونانية الحديثة والمسرح الهزلى الذى عرفه الرومان برمته - قد ازدهر جنبا إلى جنب مع التراجيديات كما أنه قد ظهر إلى الوجود دون شك قبل نشأة التراجيديات عن العبادة والرقص بزم طويل ^(١) . لقد كان المسرح كما يبق كذلك فنا فولكلوريا في جوهره لا لشيء إلا لأن الاستمتاع بعروضه كان ميسورا لأعداد غفيرة من الناس ، بحيث إنه استطاع تقديم نوع من التسلية الرخيصة إلى حد بعيد . ومع ذلك فان الوضع الرسمى للمسرح في أثينا لا لسبب إلا لأن دخوله كان مجانيا ، كان أبعد من أن يتفق والحاجات الفنية لدى عامة الشعب ، على خلاف المسرح الإيمائى الذى

Hermann Reich : Der Mimus (1903), pp. 19 ff. (١)

كان عليهم أن يؤدوا ثمنًا لمشاهدته . والواقع أن المسرح الوحيد الذى يمكن اعتباره مسرحًا شعبيًا هو ذلك الذى يقوم على تأييد الجمهور له ورعايته والذى يعتمد بالتالى على الاحتفاظ بثقة الجمهور .

ولقد كان لفتور الحماس التدريجى للصور الكلاسية ، أن تغلغت التمثيليات الإيمائية بمنظرها المتواضعة التى كانت بعض أجزائها ترتجل ارتجالًا ، فى قلب المدينة وسادت المسارح كافة فى كل مكان خلال الحقبة الأخيرة من العالم القديم . ولعل هذه التمثيليات الإيمائية كانت آخر ما استسلم من مظاهر العالم القديم للقيم الخلقية المسيحية الجديدة وللميل الجديد للموضوعات الدينية المسيحية . وقدر للممثلين الإيمائيين البقاء بعد انقضاء عهد التمثيلية الإيمائية ، فعندما تمكن البرابرة من اجتياح الغرب وغزو أقطاره وأمست المسارح فضلًا عن القاعات الرومانية الكبرى والحمامات وأقواس النصر وغير ذلك خرابًا يبابًا ، لم يلبث الممثلون الإيمائيون أن عادوا سيرتهم الأولى فكان منهم المشعوذون والبهلوانات والحواة . كما ظلوا يجوبون آفاق الأراضى الجرمانية ، حتى بعد أن زالت آخر آثار الحضارة القديمة . وكانوا يقيمون استعراضاتهم فى الحانات وفى الشوارع والأسواق وفى المهرجانات والاحتفالات التى يقيمها أهل الريف فضلًا عن السادة النبلاء . وكانت الكنيسة تهاجم فهم بدعوى فجاعته وقحته واستهتاره ، ولكنهم كانوا على قدر من الكثرة والحيوية والشعبية ، يجعل من العسير استئصال شأقتهم كما لا يرجى معه أن يسلم المسرح الدينى من تأثيرهم . وكان على رجال الكنيسة أن يستعيروا مادة مسرحيات الأسرار ومسرحيات المعجزات ، ووجدوا لزامًا عليهم لكى يجتذبوا الجمهور أكثر فأكثر إلى تنويع القصص الكتابى (الإنجيلى) أن يدخلوا عليها عنصرًا هزليًا . وليس من سبيل إلى النظر إلى مسرح العصور الوسطى على أنه مجرد استمرار للتمثيليات الإيمائية كما ساد الاعتقاد فيما سبق ، ولكن لا جدال فى اعتماد المسرحية الدينية المسيحية عليها . بيد أنه لا ينبغى أن يغيب عن أذهاننا أنه على حين أن التمثيليات الإيمائية كانت ذات نفوذ وأثر على الصور العليا من المسرح فإنها قد تأثرت بدورها

بهذه الصور وبات عليها أن تتنازل عن كثير من مقوماتها حتى تستطيع أن تنقل من اللوح الخشبي المعلق بين برميلين إلى مسرح حقيقى (١) .

وقد قام ثمة نوعان من المسارح إبان العصور الوسطى ، مثلما كان الحال في العالم القديم . فقد كان هناك المسرح غير الأدبى الخاص بالممثلين الإيمائيين ، والذي لم يكن يهتم بأية قيم عليا ، وكان هناك المسرح الدينى الذى تولد عن الطقوس والقداس الكنسى وظل معتمدا على الكنيسة . وكان الجمهور فى المسرح الأول مجرد نظارة ومتفرجين أما فى المسرح الأخير فقد كانوا إلى جانب ذلك هم الممثلون . وهكذا قدر للمسرحيات الدينية رغم منشأها الأول وارتباطها برجال الدين ، أن تصبح « فنا فولكلوريا » وذلك على معنى أعمق مما هو الحال مع التمثيلات الإيمائية وغيرها من الاستعراضات التى تستعين بممثلين محترفين ، ذلك لأن هذه كانت تتطلب إلى أبعد حد خفة فى اليد وقدرة على التعبير الإيمائى ثم مهارات بلهوانية وموسيقية فضلا عن مهارات أخرى ، لم تكن لازمة بهذا القدر للاشتراك فى المسرحيات الدينية . ففى الأخيرة نجد فنانين هواة أما فى الأولى فنجد فنانين محترفين ممن كان قنهم هابط المستوى شيئا ما ، وعلى الرغم من أن هؤلاء قد اتخذوا من تمثيلهم حرفة مستديمة ، فاننا لا نجانب الصواب فى اعتبارهم فنانين فولكلوريين . ولقد كان هؤلاء الفنانون — وليس كتاب المسرحيات الدينية — هم الرواد المباثرون الذين سبقوا مؤسسى ومثلى « كوميديا الفن » *Commedia dell'arte* الإيطالية والمسرحية الهزلية الفرنسية المعروفة « بالفارس » *Farce* والإنتريمزا *entremesa* الإسبانية « والبوس » *Posse* الألمانية ومسرحية الفترة الإنجليزية *interlude* ويبقى أمامنا السؤال المتعلق بالكيفية والزمن الذى وقعت فيه القفزة ما بين التمثيلات الإيمائية والمسرح الحقيقى . وقد قيل بحق إن التمثيلة الإيمائية إنما هى المجال الحقيقى للفنان (الأرتست) . . . وما يدعونا إلى هذا التمييز هو أن ما قد نسميه بالتمثيل الإيمائى أو المحاكاة الساخرة قابل للنظور ، كما أن من الممكن أن يتحول إلى دراما . فالشخص

(١) E. Wüst: «Der Mimus»: in Pauly-Wissowa: Realenzyklopädie der

Klassischen Altertumswissenschaft, XV/2 (1932), pp. 1727—64.A. Kutscher: Elemente des Theaters (1932), pp. 92-3.

الذى يقلد ، مثلا ، رجلا مخمورا بطريقة هزلية إنما يختلف اختلافا كبيرا عن ذلك الذى يتظاهر بابتلاع المدى . بيد أن من الممكن أن نجعل المخمور يناجى نفسه أو يتكلم مع ممثل آخر وأن يؤدى مشهدا صغيرا حيث يفضى به سكره إلى الشجار ، وعن هذه الاستعراضات يمكن أن تنشأ الحواريات والملاهى وتطرد تطورا ونموا ، فى حين أن مبتلع المدى لن يتيسر له أن يفعل شيئا قط غير استعراض مهارته^(١) .

وفى هذا المثل الجيد ما يوضح الحقيقة الماثلة فى أن منشأ أية حيلة فنية إنما هو ممنوع العلاقة تماما بمسألة قيمة هذا المبتكر أو فائدته كما أنه لا صلة له بالطريقة التى يتحول بها أى جزء أو عنصر صورى ينبثق عن أدنى مستويات الفن إلى عنصر إنتاجى مثمر وذلك على مستوى أعلى . وربما كنا غير محقين على الإطلاق فى أن نضع مثل هذا الحد الفاصل أو نفرض هذه التفرقة الصارمة بين تلك المقطوعات البهيجة التى يرتجلها المسامر وبين ما يعرضه الشاعر المحترف من أفكار تعد نتاجا للدربة والمران الطويل ، وإن كان لا يدرك فى الغالب كيف وقعت له . وهل تختلف محاكاة حيوان فى رقصة من الرقصات ، وهو أمر مقطوع الصلة دون شك بالفن ، عن تقليد إنسان وليكن رجلا مخمورا ، اختلافا بينا إلى الحد الذى سنتصور فيه عملية التحول من الواحد إلى الآخر فى صورة «قفزة» ؟ ألا يحق لنا أن نعلم إجمالا بأن ثمة خطأ مباشرا يصل ما بين الأقنعة التى تمثل الحيوان لدى الشعوب البدائية وبين الشخصيات النمطية لدى التمثيلات الإيمائية ، وبين هذه ومهرجى شكسبير وخبثاء مولير ؟ وعند شكسبير على أية حال وبغض النظر عن المهرجين والبهلوانات وأضراب فولستاف ومالفوليو ، وشخصية الحاجب فى «مكبث» والتاجر فى «حلم ليلة صيف» فإن قدرا هائلا من مسرحه يستمد أصوله مباشرة من مسرح العصور الوسطى وهو عبارة عن تمثيل إيمائى غير مقنع .

ولقد كتب شكسبير مسرحياته لجمهور كبير للغاية مختلف الأهواء والمشارب ، وحقق من الشعبية الواسعة النطاق ما لم يحققه أى كاتب مسرحى كبير آخر من قبله

أو من بعده . ومع ذلك فقد كان جمهوره من الوجهة الاجتماعية ، أقرب إلى الجمهور العريض الذى يرتاد السينما فى العصر الحديث منه إلى « شعب » الفن الفولكلورى . وكما كان الحال بالنسبة لجمهور شكسبير فان جمهور المسرحيات الفولكلورية فى العصور الوسطى لم يكن فيما يرجح جمهورا متجانسا تجانسا تاما .

أما ذلك النوع من الشعر الذى اعتقد الرومانسيون أنه يكشف فى أوضح صورة عن المعالم المميزة للشعر الفولكلورى ، ألا وهو شعر الملاحم ، فقد كان أقل فنون الشعر صلة بعامة الناس . ووفقا لنظرية ف . أ . فولف F. A. Wolf حول القصيدة البطولية ، فقد اعتبرت الملحمة الفولكلورية معادلة للملحمة البطولية ، كما نودى بأن الملحمة إنما هى من إنتاج « شعب » Volk مجهول الاسم . وقد تطلب الأمر قدرا كبيرا من البحث المنزه عن الغرض حتى يتضح أن ليس للصور الأصلية للشعر البطولى أى طابع جماعى ، بل إنه على العكس من ذلك يحمل صفة أرسقراطية فروسية مناقضة تماما للطابع الفولكلورى . وحتى لو سلمنا بأن الثغرات التى تفصل بين الطبقات الاجتماعية المختلفة فيما يختص بالتعليم على الأقل لم تبلغ قط من الاتساع ما بلغتة فى العصور المتأخرة ، حتى أنه مضى زمن كان من الممكن أن يستمتع بالمادة الملحمية ذاتها السادة النبلاء وعامة الشعب على السواء ، فإنه لم يتيسر قط تخطى الهوة التى تفصل بين الطبقات العليا والطبقات الدنيا كما أن شعبية الشعور الملحمى كانت مقصورة على الدوام على فترات وجيزة وعلى ظروف اجتماعية خاصة . ولقد كانت القصائد البطولية التى نشأت عنها الملحمة وتطورت ، سواء عن طريق عملية من التضخيم أو من الاستكمال ، من أشد الأشعار الطبقيّة التى قدر لطبقة حاكمة أن تخرجها ، سفورا وتعصبا . فلم تكن هذه تمت بصلة إلى الشعب ، وكانت شعرا فنيا صرفا ، وشعرا يختص بطبقة الأشراف دون غيرها . ولو أنه قد كان هناك فى زمن ما شعر جماعى ، لكان زمنه قد مضى منذ أمد بعيد قبل أن تؤلف هذه الأناشيد . وكانت قصائد العصور الوسطى من إنتاج عصر المعجرات ، ولا بد أنها نشأت عن الاضطرابات الاجتماعية التى اجتاحت هذا العصر ، وبخاصة فيما يتعلق بظهور طبقة الأشراف المحاربين الجديدة بعد فلاحهم فى غزو الغرب . وما كان يميز هذه الأشعار البطولية أنها لم تكن تخضع فحسب للاهتمامات وقواعد

الذوق التى تختص بطبقة اجتماعية محدودة العدد وتتمتع بامتيازات معينة بل كانت كذلك ، على خلاف أية أشعار فولكلورية أخرى من إنتاج طائفة من الشعراء من ذوى المران والدربة ومن كانوا يمارسون مهنتهم فى خدمة طبقة عسكرية .

ولانه لمن السهل جدا أن ترد الملاحم إلى أصلها فى أغنيات البطولة وقصائد المديح لدى طبقة من الأشراف المحاربين ؛ بيد أن المشكلة الحقيقية تتعلق بالكشف عن الطريقة التى انتقل بها جانب من هذه الأشعار البطولية والأرستقراطية إلى عامة الشعب ، ثم رواجها وانتشارها بين الجماهير وعودتها من جديد إلى صعود السلم الاجتماعى ، أى أن المشكلة تتعلق فى واقع الأمر بأسباب ومسببات انتقالها من طبقة اجتماعية معينة إلى طبقة أخرى .

وعندما أمر شلمان بندوين « الأغاني البربرية القديمة » لم تكن القصائد البطولية بعد ترضى ذوق الطبقة العليا ، فقد شرع عليه القوم والمثقفون يطالبون بشعر كلاسي أدبى . أما الأجيال التالية فانها قد أعرضت تماما عن الشعر البطولى البائد الفج وأصبحت تؤثر عليه الموضوعات الإنجيلية وغيرها من الموضوعات الدينية . وكانت الطبقة الأرستقراطية الجديدة قد دعمت سيادتها وعززت سلطانها إلى الحد الذى لم تكن فى حاجة معه إلى تأكيد فضائلها البطولية الخاصة أو تمجيدها . وشيئا فشيئا استبعد الشعر الملحمى من البلاط الملكى وقصور النبلاء ولكنه واصل دون شك الحياة فى مكان ما وبصورة أو بأخرى إلى الوقت الذى بدأ فيه وظيفته الجديدة فى الملاحم ذات الطابع الفروسي البلاطى التى ترجع إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر . ومن الواضح أنه لا بد قد اعتمد فى عيشه خلال هذا الفاصل الزمنى على فضل الطبقات الدنيا . فقد انتقلت المادة الملحمية القديمة من أيدي منشدى البلاط المثقفين الموقرين الذين أصبحوا يعالجون موضوعات أخرى غير هذه ، إلى أيدي المغنين الفولكلوريين الجائلين القليلي الحظ من التعليم ، وعلى ذلك فقد اكتسبت هذه المادة طابعا شعبيا خلال العهود التى انصرفت فيما بين العصر البطولى والعصر البلاطى الفروسي . وعلى الرغم من ذلك فانها لم تتحول قط إلى « شعر فولكلورى » بالمعنى الدقيق لهذه العبارة . وربما وجهت هذه الأشعار فى شكلها الجديد أساسا إلى عامة الشعب . ولكنهم قل أن كانوا يتغنون بها ، وإن اتفق لهم ذلك فى بعض الأحيان ،

فلم يكونوا يعرضون لغير شذرات قليلة منها . كما ظلت هذه الأشعار ملكا للشعراء المحترفين وهم الذين تعزى إليهم التغيرات التي طرأت عليها سواء من حيث الشكل أو المضمون . وعلى ذلك فأننا لا نقف في أية مرحلة من مراحل التطور على ذلك « النمو العضوي » الذي تبينه الرومانسيون في الشعر البطولي ، وليس ثمة حالة أبرز من هذه وأوضح في تناقضها مع مدرك النشاط الجماعي والإبداع الفطري اللاشعوري المتصل ، بمقارنته بالإنتاج المتقطع العمدي الذي يمارسه الشاعر الفرد ؛ ذلك لأن هذه الملاحم حتى في صورتها البالغة الشعبية ، كانت تعرض لموضوعات تبلغ من التعقيد واتساع النطاق ما يحول دون إمكان تردها على السنة العامة ، وناهيك عن النهوض بها وتطويرها ^(١) . فلم تتحول الأغاني البطولية قط إلى أغان فولكلورية. ^(٢) وربما صارت مواويل فولكلورية ولكنها كانت على الدوام من اختصاص الدارسين المتخصصين . ولم تعد في صورتها الهابطة تحتفظ بشيء من ذلك الأسلوب الرفيع والوقار والاتزان الذي كانت تتسم به القصائد البطولية القديمة ^(٣) ، ولكنها ظلت تندرج مع ذلك تحت باب شعر الشعراء المتجولين .

وما من شك في أن مدرك الشاعر المتجول ، ليحتمل الكثير من التفسيرات والتأويلات المتباينة بحيث إنه لن يقدم لنا عونا كبيرا في هذا الصدد . فقد اعتاد الناس أن يدرجوا في غير تدقيق أو تمييز تحت اسم أشعار الشعراء المتجولين minstrelsy كل ما أخرجته العصور الوسطى من قصائد وأغان ورقصات ومسرحيات بل وألعاب بهلوانية. فقد جنح الناس إلى إطلاق عبارة الشاعر المتجول ، منذ زمن الرومانسيين على جميع شعراء البلاط والمنشدين الشعبيين والعلماء الطوائف والممثلين الإيمائيين والموسيقيين المتجولين والسحرة والخواة . ولا شك في أنه قد حدث ثمة خلط بين هذه الفئات بعضها ببعض إبان العصر الذي كانت فيه قصص الأبطال شائعة رائجة بين الأهليين ، ولكن الشعراء والمنشدين الذين كانوا يروون مثل هذه الأقاصيص أمام جمهور متباين مختلف ، حتى أنه قد يكون تارة من السادة

Meier : Dar deutsche Volkslied , I , I . p . 10 (١)

Herman Schneider: Germanische Heldensage I, (1928), 36. (٢)

W-P Ker : Epic and Romance (1908), p.125. (٣)

الإقطاعيين والفرسان وقد يكون تارة أخرى من متوسطى الحال أو الريفيين ، كما قد يتهاون للإشاد أحيانا فى منزل باحدى الضياع وأحيانا أخرى فى الخانات والأسواق — هؤلاء الشعراء والمثشدون لم يكونوا فى وقت من الأوقات نظراء للمشعوذين والحواة ^(١) . فقد كان الشاعر المتجول باعتباره ناظما للملاحم فولكلورية أو على الأرجح مواويل شعبية تعتمد على القصائد البطولية يحتل مكانا وسطا بين شعراء البلاط المكرمين ، ممن يتغنون بمحامد الفروسية وبين الأفاقين المحقرين ، كما يقف فى مكان وسط أيضا بين الشاعر الفنى والشاعر الفولكلورى . فهو يشارك الأول فى قسط معين من التعليم ويشارك الآخر فى مزايا إخفاء اسمه .

ويذهب أندرياس هوسلر إلى القول بأن الحقيقة الماثلة فى أن ناظم مثل هذه القصيدة الرائعة المعروفة باسم « نيبيلونجلىد » لا يزال مجهول الاسم إنما تدل على أنه كان شاعرا جوالا . ذلك أنه فى حالة ما إذا كان مؤلف قصيدة من القصائد خلال العصور الوسطى ينتسب إلى رجال البلاط أو الفرسان أو رجال الكنيسة فقد جرت العادة ، كما يقرر هوسلر على أن يذكر اسمه ويكون موضع احترام وتكريم ، على حين أن المثشد الجوال لم يكن يجزؤ على أن يثبت اسمه على عمله كما أن أجدا لم يكن يراه جديرا بالذكر أو الذكرى ^(٢) . ولكن هذا التفسير قابل بالرفض مؤخرا على اعتبار أنه بالغ السذاجة ، ذلك لأنه قد تحقق فيما يبدو أن ناظم النيبيلونجلىد المجهولة المؤلف هو كونراد فون باسو راعى الكنيسة الملكية ^(٣) ، وهو من الشخصيات التى لم يكن بها حاجة بطبيعة الحال إلى إخفاء اسمها . ومن ثم فإن أمر إثبات اسم الشاعر الملحمى إبان العصور الوسطى أو إغفاله ، قد أصبح يرد فى الوقت الحاضر إلى نوع الموضوع الذى يعالجه وليس إلى مركزه الاجتماعى . ووفقا لوجهة النظر هذه ، فإن القصائد التى تستمد موضوعاتها من الحكايات الألمانية

Naumann : «Spielmannsdichtung» Reallexikon der deutschen Literatur- (١) geschichte, III (1928-9), 253 , 65 .

— Andreas Heusler : Nibelungensage und Nibelunglied (1929) 3rd (٢) ed.,p.105.

— Dietrich Kralik : Wer war der Dichter des Nibelungenliedes? (٣) (1954), pp. II ff,

البطولية ، كان ينتظر ألا تنسب إلى ناظميها ذلك لأنها لم تكن تعتبر أو تقوّم على أساس من كونها شعرا بل بوصفها تاريخا يسجل لعصور غابرة وأزمة صحيحة ، على حين أن القصائد الأخرى التى تعتمد على حكايات « المائدة المستديرة » ومغامرات الملك آرثر كان ينظر إليها على أنها مجرد خرافات ، ومن ثم فإن من الممكن أن تنسب إلى شاعر فرد ^(١) . وأغرب ما فى هذه النظرية أن الشعراء الناظمين للملاحم البلاطية الفروسية لم يكونوا يتمتعون إلا بذلك القدر الضئيل من الاستقلال الذى كان لمؤلفي الملاحم البطولية والملاحم الفولكلورية ، كما كانوا يتمسكون على غرارهم أيضا أشد التمسك بالتقاليد المرمية ، أى أنهم كانوا سواسية فى مقدار ما يتمتعون به من « إبداع » قل أو كثر . ولقد كانت هذه حقيقة شائعة معروفة فى ذلك الوقت . ولا يخفى علينا ما لهذه النظرية من أصل رومانسى قومى ، فهى تعرب عن وجهة نظر خاصة نجمت عن ظروف محلية سادت ألمانيا وعن تلك المثالية التاريخية التى ينجبل لها أن الإنجازات الروحية تأخذ مظهرا أجلى وأسمى إذا كانت غفلا من أسماء أصحابها مما لو قرنت باسم قد يطلب فرد من الأفراد الشهرة من ورائه . والواقع أن دعاة هذه النظرية يعلنون صراحة أن المذهب الرومانسى الذى يعزو الملاحم البطولية إلى الشعب « الفولك » ككل دون الأفراد ، إنما هو أصدق فى جوهره كما أثبتت الأبحاث الأخيرة ، رغم كل نقائصه من النظريات السيكلوجية والاجتماعية الحديثة ^(٢) .

ولا نزاع فى أن أغنى أنواع الشعر الفولكلورى وأبرزها هى القصيدة الغنائية ، وأن هذا النوع لا يضم فحسب أغزر وأوفر مبدعات الفن الفولكلورى ، بل أرقى هذه المبدعات وأجلها شأنا . أما القصيدة الغنائية فانها تأخذ صورة تتسم بالبساطة والمرونة إلى حد بعيد ، كما تتيح للشاعر الفولكلورى أعظم قدر من الحرية وأرحب مجال للتعبير عن نفسه . وهى فى الوقت ذاته النوع الأدبى الذى كان الموضوع الرئيسى للنزاع بين دعاة نظرية الاستقبال ودعاة نظرية الإنتاج ، لأنه ما من صورة أخرى من صور الشعر الفولكلورى تظهر فيها آثار الاقتباس على مثل ذلك

— Otto Hofer : « Die Anonymität des Nibelungenliedes », Deutsche (١)

Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte (1955), XXIX, No.2, pp. 171. ff.

(٢) المرجع السابق ص ٢١١ .

الوضوح الذى لا يحتمل الحذل ، كما لا تبرز فى أية صورة أخرى مثلما تبرز فى هذه الصورة الموهبة الفنية الأصيلة التى يتمتع بها سواد الشعب . وإن هذه الأغاني الفولكلورية لتكشف من جانب عن أشد ضروب الاقتباس سذاجة كما تتضمن من جانب آخر أروع وأبرع المبدعات الشعرية ، بل إن داعية لنظرية الاستقبال فى مثل تعصب نومان يذهب إلى القول بأن فى وسعنا أن نقف - فيما يقرر بأنه النماذج الأولى للقصائد الغنائية - ألا وهى أغاني العمل البدائية والمقطوعات الغزلية القصيرة وأهازيج الأعراس ، والمرثيات الجنائزية وأناشيد الحرب والترانيم الدينية والتعاويد وما إلى ذلك - على نتائج قدرات إبداعية جماعية تلقائية أصيلة حقا ، صحيح أن نومان قد أكد أن النماذج الفعلية من الأغاني الفولكلورية التى آلت إلينا لا ترتبط إلا بطريق غير مباشر ، أى أنها تمر أولا بمرحلة القصيدة الغنائية الفنية ، أى بالصور الشعرية المفترضة السالفة الذكر التى لم تعد بعد فى المتناول ، إلا أنه يسميها « بالأشعار الجماعية البدائية » ، ويعتبرها أقرب ما لدينا إلى المرتجلات الجماعية التى نشأ عنها ، فى قول الرومانسيين الشعر الفولكلورى برمته (١) .

والأغنية الفولكلورية ، تعتبر استنادا إلى ما لدينا من نماذج فعلية ، حديثة النشأة للغاية . فليس هناك من أغنية معروفة يعود تاريخها إلى ما قبل أشعار التروبادور الغنائية التى لا تعد فحسب أشد موارد هذه الأغاني وفرة ، بل لقد كانت فيما يبدو المصدر الأصيل لها . فقد أعقب ذلك العصر الذى بلغ فيه هذا الضرب من الشعر الذى يعد فى المقام الأول شعرا بلاطيا وفروسيا أوج مجده ، ولا سيما فى فرنسا وألمانيا أول مرحلة عظيمة من مراحل ازدهار الأغنية الفولكلورية . ولا يقوم ثمة دليل على ظهور أية أغنية فولكلورية فى الغرب قبل عام ١٤٠٠ (٢) . وحسب المرء أن يذكر « الأشعار الرعوية » التى راجت أيما رواج بين فنون الشعر الفولكلورى الأوربي ، حتى يدرك كم كانت هذه البدايات الأولى للأغنية الفولكلورية مناقضة للروح الفولكلورية وكم بلغت من السمو والتهديب - بل وربما الاضمحلال كذلك ، وفى هذه الأغاني التى تصف مشهدا ريفيا وتتألف فى العادة من حوار يدور بين

Naumann : Primitive Gemeinschaftskultur, p. 6. (١)

Wechsler : Begriff und Wesen des Volksliedes pp. 39-40. (٢)

فارس عاشق وراعية غم متأبئة ، لا تكاد توجد من سعة لا يمكن أن ترد إلى نماذج تجرى على نسق الشعر القروسي المتخذاق أو شعر البلاط المتأدب^(١) .

وعلى الرغم من كل ذلك فإن حركة إحياء الميول الرومانسية في الفولكلور الحديث قد أثارت شكوكا جديدة فيما لو أن من الممكن حقا أن تنشأ الأغنية الفولكلورية عن قصائد البلاط الغزلية . فإن المعالم المشتركة بين أقدم القصائد الغنائية لدى الأمم المختلفة تدل ، فيما يقال ، على قيام شعر غنائي ذات رائج يحمل الطابع الفولكلورى ، وذلك فى الفترة السابقة على ظهور الأمم^(٢) . وتعيد هذه الفكرة إلى الأذهان ذكرى جدل قديم احتدم أساسا حول المسألة المتعلقة بما إذا كانت الأجزاء المتماثلة التى يقف عليها المرء فى القصص الفولكلورى لدى أشد الشعوب اختلافا وتباينا ، قد نشأت على نحو تلقائى ذاتى فى شتى المناطق أو أنها انتشرت بطريق الهجرة والاقتباس . وقد عزا جيل العلماء الذى ينتسب إليه كل من ماكس مولر Max Müller وثيرودور بنى Theodor Benfey وجاستون باريس Gaston Paris أروج هذه الأجزاء وأكثرها شيوعا إلى أصول شرقية . ثم عارضتهم مدرسة متأخرة ، كان اهتمامها ينصب أساسا على الدراسات الخاصة بعلم الإنسان ويرأسها كل من أ. تايلور E. Taylor وأندرو لانج Andrew Lang منادية بالرأى القائل بأن أوجه الشبه هذه إنما تعزى إلى تشابه الاستعدادات الإنسانية حيث إن عين الموضوعات تظهر فى القصص الخرافية الذى يخصص شعوبا تقطن مناطق أشد ما تكون من الناحية الجغرافية بعدا وانعزالا . وعلى الرغم من التعارض الأساسى القائم بين هاتين المدرستين ، فإن دعوى الواحدة لا تقل تعصبا « ورومانسية » عن الأخرى . فإن التعليل الأنثروبولوجى الذى يستند إلى تماثل الطبيعة البشرية وثباتها إنما يكشف عن وجه من وجوه الفلسفة التاريخية ، على حين أن نظرية الانتشار التى تعتبر الأفراد وعامة الشعب موضوعا حياديا يتألف من ميول وتأثيرات

(١) راجع Groeber : Die altfranzösischen Romanzen und Pastourelles

(1872), p. 19. Alfred Jeanroy : Les Origines de la Poésie Lyrique en France (1925) pp. 18-23.

T. Frings : Minnesinger und Troubadours (1949) Erich Seemann : (٢)

« Volkslied », Deutsche Philologie im Aufriss (1954) , II, 21.

« واستجابات » إنما تصور وجهها آخر من وجوه هذه الفلسفة ذاتها . ويفترض في كل من وجهتي النظر وجود حقيقة عليا أو نظام أساسي له السيادة على الفرد الزائل الفاني . ولم يدرك أى من الفريقين أن من الممكن أن تقوم هناك بنايات ثقافية متاثلة بمعزل بعضها عن بعض . بمعنى ألا تنشأ بينها أية اتصالات خارجية . ولكن ذلك لا يعنى بالضرورة وجود تطابق للطبيعة البشرية في كل ما لها من وجوه متعددة مختلفة . إن المشابهة بين البنايات الثقافية إنما ترجع في الغالب الأعم إلى أن الأفراد الذين ينشئونهم يعيشون في ظل ظروف اجتماعية متشابهة رغم اختلافاتهم الجنسية . وبعض البنايات الثقافية تهاجر أو تقتبس أو تحاكي على صور مختلفة ، وبعضها الآخر ينشأ مستقلا بعضه عن بعض وذلك على الصورة ذاتها وفي أماكن مختلفة ، أما الجانب الأكبر منها فيمثل صوراً مختلفة تبرز فيها الاقتباسات بالابتكارات التلقائية . وينبغي ألا يغيب عن أذهاننا أن الاقتباس ليس بأقل من الابتكار التلقائي لشيء مماثل في دلالة على وجود قدر معين من المشابهة في الميول : ترى لأى سبب آخر يؤخذ بالأسلوب الأجنبي في التعبير ؟ وعلى ذلك فينبغي علينا أن نفترض دائماً أن الطبيعة البشرية تتميز بقسط معين من الثبات . ولكن نظرية « الإنسان العام » لن تجدى فتىلاً في إيضاح مجرى التاريخ الثقافي ؛ إنها تمثل إحدى المسلمات ولكنها لا تقدم أى عون في سبيل حل المشكلة المتعلقة بالأسباب الداعية إلى معاودة بعض الصور الثقافية الظهور على حين تتغير صور أخرى .

وعلى أية حال فإن حل المشكلة المتعلقة بكيفية ومدى الاتصال الذى يقوم بين المناطق الثقافية المختلفة بعضها ببعض عن طريق انتقال موضوعات القصص الخرافية لن يقدم لنا من جواب شاف على بعض المسائل الرئيسية المتعلقة بالبحث في هذا الميدان . فسوف نكون في حاجة رغم ذلك لأن نحيط للثام عن العلاقات المتبادلة بين الحكايات الفولكلورية والحكايات الأدبية وأن نتعرف على مبالغ ما يخلف الأدب المكتوب من أثر على كنوز أهل الريف الزاخرة بالأقاصيص ، ومقدار ما يمكن أن نرده من الحكايات الفولكلورية إلى الأساطير والسير والقصص الخيالية والقصص الأدبية القصيرة وما شابه ذلك ، وكمن هذه القصص يمكن اعتباره إنتاجاً فولكلوريا أصيلاً ، وما إذا كانت هناك في واقع الأمر أية حكايات فولكلورية

حقيقية أصيلة مستقلة عن أدب المثقفين . وإنه لمن المتعذر علينا أن ندلى 'باجابة عامة عن هذا السؤال الأخير ، سواء بالنفي أو بالإيجاب ، أما عن حكايات الحيوان ، على سبيل المثال ، فبوسعنا القول في شيء كبير من الاطمئنان والثقة إنها لم تنتقل من الشعب « القولك » إلى الأدب بل إن ما حدث هو العكس . ولا يبدو أن هناك أقدم من « حكاية الثعلب » Roman de Renard ؛ أما الحكايات الفرنسية والفنلندية والأكرانية المشابهة فهي جميعا أحدث عهدا كما أنها قد نشأت دون شك عن نماذج أدبية ^(١) . ومع ذلك يذهب البعض إلى القول بأنه حتى إلى يومنا هذا توجد بين الشعوب البدائية حكايات فولكلورية في حالتها الأصلية إلى جانب حكايات أدبية يرويها أهل الريف ^(٢) . ولكن كيفما كان أصل الحكاية أو أى جزء منها فثمة حركة لإزاحة مستمرة للمادة « إلى أعلى » و« إلى أسفل » ، فبينما يروج القصص الأدبي وينتشر بين أهل الريف ، يلتقط الشعراء الحكايات الفولكلورية ويشكلونها تشكيلا جديدا رغم أن هذه قد تكون في الأصل قصصا أدبية تعاد روايتها بلسان أهل الريف . وما أشبه حالها بحال الشعر الفولكلورى بعامه ، فوضوعاته وعناصره وصوره تتحرك جيئة وذهابا غير أن من الممكن على الدوام أن يعزى أصلها إلى مكان معين وزمان ومؤلف محددين ^(٣) . وعلى أية حال ، فإن الطبيعة الفولكلورية للقصة لا تستلزم أن يكون راويها فلاحا أو صانعا ريفيا كما لا يشترط كذلك أن يكون منشدو الملحمة الفولكلورية من أهل الريف . ففي كل من الغرب والشرق ، لم تكن الحكايات الخرافية لتروى فحسب في قصور الملوك والأمراء بلسان طائفة من الرواة المثقفين البارعين ، بل لقد كانت هناك على الدوام ، فضلا عن ذلك مراتب دنيا من الرواة المحترفين ، ممن كانوا يقومون ، على غرار منشدى الأشعار في العصور الوسطى ، بالتسرية عن سواد أهل الريف مستعينين بموارد فهمم الخاصة . فقد تناهت إلينا على سبيل المثال أنباء راوية من هذا القبيل كان ينتقل من مزرعة إلى أخرى في الدانمرك إلى وقت قريب يعود إلى سنة ١٩١٧ ^(٤) .

Bédier-Hazard : Histoire de la littérature française , I (1923), p. 29. (١)

Friedrich von der Leyen : « Zum Problem der Form beim Märchen , » (٢)

Wölfflin-Festschrift (1924) , p. 44.

Joseph Bédier : Les Fabliaux (1925), p. 64. (٣)

F. von der Leyen : Volkstum und Dichtung (1933), p. 26, (٤)

لا بد أن ثمة علاقة وثيقة قد ربطت بين الشعر الكنسى اللاتينى فى العصور الوسطى وبين أصول أشعار التروبادور ، ومن ثم فقد قامت الصلة بينه وبين الشعر الفولكلورى بطريق غير مباشر ^(١) . وأعظم من ذلك وأعمق كان تأثير الكنيسة فيما يرجح على موسيقى الأغنية الفولكلورية . فان الجانب الأعظم من الأغانى الفولكلورية الغريبة سار فى تأليفه وفق قواعد التنغيم الحديثة كما يترأخ بين السلم الكبير والسلم الأصغر ؛ ولكن هناك من بين هذه الأغانى ما لا يزال يحتفظ ببعض آثار البنية الموسيقية التى كانت معروفة فى بواكير العصور الوسطى . ولا بد أن الأنشودة الجريجورانية التى عرفها الجميع كانت تمثل أحد المصادر الرئيسية للألحان المرتبطة بنصوص الأغانى ، والتى كانت تستخدم دون ما تغيير كموسيقى مصاحبة لعدة نصوص مختلفة . ومما لا شك فيه أن كثيرا من الأغانى الفولكلورية التى لا زالت تنشد فى الغرب تعود إلى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ^(٢) . وربما كانت هذه قد نشأت فى الأصل عن تقليد موسيقى شبه فولكلورى ، مستقل عن الموسيقى الكنسية ، إلا أنه لا يقوم هناك أدنى دليل على مثل هذا الفرض . وبعضى الزمن أصبح فن التروبادور مصدرا موسيقيا جديدا للأغنية الفولكلورية ، وإذا ما كان قد تأثر فى بعض الأحيان بالموسيقى الفولكلورية ، فلم يكن فى ذلك إلا مستردا ما سبق أن أقرضه فى الأصل . ولقد أصبحت ظاهرة الأخذ والعطاء هذه فى عهود لاحقة من الظواهر المعروفة الشائعة فى تاريخ الموسيقى . ولم يقدر لأهل الريف فى أى شكل آخر من أشكال الفن أن يوفوا بديونهم السابقة فى سخاء وكرم كما أوفوا فى ميدان الموسيقى .

ولقد بدا تأثير الموسيقى الكنسية على الموسيقى الفولكلورية إبان عصر الإصلاح أجل من ذلك وأخطر ، وبخاصة فى الدول البروتستانتية ، وليس أصدق فى وصف هذا العصر من الحقيقة الماثلة فى أن الترانيم البروتستانتية كانت تسمى « بالأناشيد

(١) Hauser : op. cit., I, 223.

(٢) Davenson : op. cit., pp-20, 112.

الروحية الفولكلورية^(١) . . ومن ثم فالأقرب إلى الفهم أن يكون بعض الأدباء ذوى الميول الرومانسية قد أحيوا من جديد وفي مثل هذه المرحلة أسطورة الثقافة الجماعية وطبقوها على عصر الإصلاح الدينى على الرغم مما شهدته هذا العصر من تمايز اجتماعى وتعليمى بعيد المدى^(٢) . وقد قصر هؤلاء عن إدراك الفارق بين الوحدة الشعبية التى تحققت فى مثل هذا العهد والتى لم تكن تخرج عن قيام جهة سياسية موحدة ، وبين الوحدة الثقافية البدائية^(٣) . ذلك أنه على الرغم من أن قيام عصر الإصلاح الدينى كان من وجوه عدة لإيداننا بانبلاج ثقافة أوفر حظا من الطابع الشعبى وأدعى إلى أن تحظى معاييرها بقبول أعم وذلك بمقارنتها بثقافة المجتمع الفروسي إبان العصور الوسطى ، فليس من الصواب أن ندعوها « بالثقافة الشعبية » . فان صورة « الجندى الفقير وابن التاجر الثرى والتلميذ والصانع الذين يجيش صدورهم جميعا بمشاعر واحدة تقريبا ويتكلمون بلسان واحد حتى إن أى تعبير صريح يطلقه فتان عظيم ، مهما بلغ من حذق ومهارة فى فنه ، يصير مفهوما على الفور لدى السواد الأعظم من الشعب^(٤) » ، هذه الصورة إنما تعرب فى سداجة بالغة عن تطلعات المؤلف وأحلامه . وربما ضاقت الشقة التى تفصل بين الأغنية الفولكلورية والأغنية الفنية ، كما ازداد إنتاج الفن الفولكلورى ثراء دون ريب بفضل عملية إذابة فوارق الأوضاع الاجتماعية ، بيد أن العملية لم تكن تعنى سوى التقريب بين الصفوف المتجاورة فى النظام الاجتماعى ، مع إيجاد همزات وصل جديدة ومباشرة بين طبقة الأشراف والطبقة المتوسطة العليا ، وبين الطبقة المتوسطة والطبقة والبرجوازية الحقةرة وبين الطبقة المتوسطة وأهل الريف ؛ ولكنها لم تكن تعنى الارتداد بعملية التمايز الاجتماعى . فان الواقع كان على النقيض من ذلك ؛ فقد أخذت المراتب تزداد عددا ووجد أهل الريف أنفسهم وقد ابتعدوا أكثر فأكثر عن الصفوة

J. von Pulikowski : Geschichte der Begriffes Volklied im musikalischen Schrifttum (1933), q. 273. (١)

Hans Joachim Moser : Geschichte der deutschen Musik (1930), 5th ed., p. 219. (٢)

Pulikowski : op. cit., pp. 294-5,

(٣) راجع

Moser, loc. cit.

(٤)

الروحية ، أى أنه قد أصبح يفصلهم عن هذه الصفوة عدد أكبر من الدرجات أو المراتب على خلاف ما كان عليه الحال من قبل . ولقد أنتج عصر النهضة فنا بورجوازيا ، بل لقد أخرج كذلك ضربا من الفن البورجوازي الحقيقى ، ولكنه قد دفع إلى ظهور أذواق وحاجات نوعية محددة أكثر فأكثر فى الفن ، كما دفع إلى ظهور فئة من الخبراء بالفنون ممن كانوا على درجة عالية من الثقافة والرقى ، الأمر الذى لم يتأت للعصور الوسطى أو العصر القديم .

ولم يفعل فن الباروك سوى أنه دفع وعجل بهذا الضرب من التطور المتناقض ذى الوجهين . وجاءت حركة الإصلاح المضاد بنمط من الفن يحمل الطابع العاطفى من ناحية كما يتميز من ناحية أخرى بسهولة استيعابه وتقبله بوجه عام . فلم يقتصر طراز هذا العصر ذو الطابع المسرحى الخطابى على قيامه ببعض التنازلات فى صالح الذوق الفاسد بل إنه قد عمد فى كثير من الأحيان إلى أن يضيف حتى بالنسبة لأرقى الآثار الفنية بعض المعالم التى تكفل له إرضاء الجمهور العريض فضلا عن الصفوة المختارة من خبراء الفن . لقد ناصب عصر الإصلاح الفن العداء ؛ أما حركة الإصلاح المضاد فقد بعثت ، لأغراض تتعلق بالدعاية للكنيسة الكاثولوكية ، إلى الوجود بنمط من الفن سهل الانتشار والرواج بين الجماهير ، يجرى إنتاجه على نطاق لم يكن ليحلم به إنسان من قبل . وبهذه الطريقة لم يخض فن الباروك غمار الحرب فحسب ضد المذهب العقلى والمذهب السلوكى فى خفته ونزقه ، بل خاضها أيضا ضد النزعة الوثنية لدى عصر النهضة برمته ، ذلك أنه على الرغم من أن الجانب الأعظم من الأعمال التى تمت فى ظل عصر النهضة كانت تدور حول القصص الكتابى أو حول دافع دينى مزعوم ، فإن الصورة التكريسية الدينية الحديثة لم تكتمل عناصرها إلا فى عصر الباروك . ففي ذلك العصر وحده برزت تلك الملامح الحزينة الباكية التى صارت طابعا مميزا للفن الدينى الشعبى خلال القرنين التالين . فإن فن الباروك ، رغم ذلك الرقى العجيب الذى بلغته وسائل التعبير فى فن أساتذته العظام ، قد أحال النزعة الصورية التجريدية لدى عصر النهضة والرمزية المعقدة لدى المذهب السلوكى إلى نوع من التعبير الرمضى التواضعى البسيط والسقيم فى بعض الأحيان حيث يصبح الصليب وإكليل الشوك والجماجم وزهور السوسن والأعين المسبلة

أو المصعدة والأكف المطوية أو المتشابكة هي العملة الصغيرة أو المعالم المتداولة في الفن . ويبدأ إنتاج الصور التكريسية الدينية على أوسع نطاق في القرن السابع عشر ، كما تأخذ زيارة الأماكن المقدسة في الوقت ذاته في الانتشار والذوبان التدريجي . كما قد تألن نجم عدد عديد من المزارات وأماكن التبرك . وقد اتسمت زخارف كنائسها وهياكلها الصغيرة بطابع الفن الفولكلورى . وما لبث أن ارتفع توزيع المطبوعات على اختلاف أنواعها ، وبخاصة أفرخ الورق المطبوعة على وجه واحد والتي كانت تحمل كلا من الصورة والنص . أما المطبوعات الشعبية الفجة التي كان يستخدم في طباعتها الروشم الخشبي فقد تمايزت عن المطبوعات التي تعتمد على النقش على النحاس ، وذلك على الرغم من أنه لم يبدأ إنتاج المطبوعات لأهل الريف على نطاق واسع كبير أو يتولاه نجار صغار أيضا إلا خلال القرن الثامن عشر ^(١) .

وإلى أن حل القرن الثامن عشر لم يكن ثمة وجود لما نسميه عادة « بالفن الفولكلورى » . فلم تنشأ خلال هذا القرن فحسب معظم الأغاني الفولكلورية المعروفة لدينا والتي يجرى إنشادها إلى يومنا هذا ، بل لقد نشأ عنه أيضا ذلك الكنز الهائل كله أو معظمه من الصور الزخرفية التي تستخدم في الفن الفولكلورى الحديث . فقد نشأت في ذلك القرن معظم نماذج النسيج والتطريز وصناعة الدنتلة وزخرفة الصحف والآنية وأنماط الأثاث والأدوات المنزلية التي ترتبط في أذهاننا بمذكر الفن الفولكلورى . وإلى هذا القرن أيضا يرقى تاريخ المجموعة المقررة الثابتة من موضوعات المطبوعات التي كان يجرى توزيعها آنئذ على أوسع نطاق وأعمه ؛ ألا وهى الحكم والأمثال والوصايا الشعبية والقصص الرمزية مثل « أعمار الإنسان » و « شجرة الحب » و « العالم المتقلب » وأسطورة « اليهودى الثائمه » ، وما شاكل ذلك . ثم يضيف القرن التاسع عشر إلى هذه القائمة قصص الإثارة والرعب ، وشخصيات ومشاهد من القضايا الجنائية الشهيرة ومن التاريخ الحارى . ومنذ ذلك التاريخ أصبح كل جيل يسهم بنصيبه في المادة الثابتة التي يقدمها كل من الفيلم والمجلة في العصر الحديث .

ونقد سبق أن قيل أنه لم يعد هناك فن فولكلورى لأنه لم يعد بعد ما يمكن أن نطلق عليه اسم الشعب أو « الفولك » (١) . وإن ذلك ليصدق في واقع الأمر على الغرب ولا سيما الأقطار الأنجلو ساكسونية ، ذلك لأنه لم يعد لحماهير المدن الصناعية في هذه البلاد بل لم يعد للفئات ذاتها التي تشغل بالزراعة من علاقة أو صفة مشتركة بينها وبين هؤلاء الذين يرجع إليهم الفضل في إحياء الفن الفولكلورى . ولا يعتبر الانعزال التام عن المراكز الثقافية بحال من الأحوال من مقومات الفن الفولكلورى ؛ فحال أن يتاح لأهل الريف تملك السلع الثقافية دون قيام قدر معين من الاتصال ، غير أن قرب المدينة الشديد منهم يعد خطرا ويلا عليهم . فان نشر الثقافة الحضرية عن طريق وسائل النقل الحديثة والسينما والإذاعة والتلفزيون والصحيفة المصورة والجرائد واليومية لا يؤدي فحسب إلى صبح الثقافة بصيغة ديمقراطية صرف بل يفرض كذلك إلى نوع من الوحدة الثقافية التي لا تستطيع الصمود بازائها صور التعبير الفنى المحلية لدى أهل الريف . ويرجع اختفاء كل أثر للفن الفولكلورى في البلاد الغربية إلى أن الثقافة الجماهيرية تنتشر وتتغير في سرعة كبيرة إلى الحد الذي لا يتاح فيه قط لأهل الريف لأن يطوروا تقاليدهم الخاصة أو يعدلوا ما يتلقونه بما يتفق وهذه التقاليد . وليس هناك ما يحول دون اندثار الفن الفولكلورى تماما في هذه الأقطار وحلول الفن الجماهيرى لدى المدن الكبرى محله . فأبناء الريف يرددون اليوم الأغنيات الرائجة في المدينة وينسون أغانيهم الخاصة ؛ ويقلدون أشغال الإبرة التي تبتكرها المدينة ويهملون النماذج الجميلة القديمة ؛ ويشترون أبشع أنواع الخزف المنتج بالحملة ليستعوضوا به عن صحافهم وآنياتهم الخاصة ذات الزخارف البديعة . ويقبل في الدول المتقدمة عاما بعد عام عدد الأفراد الذين يستطيعون إنشاد الأغاني الفولكلورية القديمة . وكانت الموسيقى الفولكلورية القديمة قد استبدلت بالفعل في المجر خلال القرن التاسع عشر بموسيقى عرفت باسم « موسيقى الغجر » . ولكن أهل الريف لم يلبثوا أن احتضنوا هذه الموسيقى وترجموها إلى لغتهم في شيء من الحرية والاستقلال وقد أصبحت الأغاني والألحان التي تنتشر بالريف في الوقت الحاضر ، تنشد بطريقة آلية تماما ، كما أنه قد تبين لمنشديها أنها أجمل من تلك الأغاني

القروية الساذجة البائسة حتى أنه لم تبذل أية محاولة في سبيل المراجعة بينها وبين الاصطلاحات الموسيقية المحلية^(١) .

أما عن الأمل في أن تصبح المدينة الكبيرة ذاتها قرية صالحة لتوفّر فولكلورى جديد ، فلم تظهر أية بادرة على أنه قريب التحقيق^(٢) . فلا تحمل أى من موسيقى الزنوج الأمريكية أو أغاني العامل الصناعى الحديث أى سمة من سمات الفن الفولكلورى . فانهما لا يميزان بقلبك الأسلوب الاشخصى أو تلك المرونة الصحية التى تميزت بها الأغاني التى كانت شائعة بالقرى ؛ وهما يحاطيان كذلك جمهورا لا يحمل أى طابع فولكلورى على الإطلاق على الرغم من الهجرة المستمرة من الريف إلى المدينة . والطبقة العمالية بالمدينة لا تمثل شأن أهل الريف طبقة غير مثقفة ، بل هى طبقة نصف مثقفة أو مثقفة ثقيفا غير سليم ، وهى أبعد ما تكون عن الارتباط بأية تقاليد ، بل إنها تبدى الكراهية المؤكدة لأى تقليد . كما أن الطابع العرضى لكل نواحى النشاط الذى يتصل بالعامل الحضرى كفيلة بأن تمتصها من أن ننت مثل هذه الأشياء بالفن الشعبى .

٨ - ملرك الفن الشعبى ؛ التقنين والانحجار

بعد الفن الشعبى فى الوقت الحاضر فنا جماهريا على معنيين : فهو يقلم النوع ذاته من التسلية الفنية لجميع القطاعات التى يضمها جمهور هائل ، كما يخرج منتجات مماثلة على نطاق ضخم . أما الجمهور الهائل فقد جاء نتيجة لاصطباغ المجتمع بالصيغة الديمقراطية ، وأما الإنتاج بالجملة فقد أسفرت عنه طرق الإنتاج الآلية الحديثة التى أتاحتها التقدم التقنى . وقد استمرت عملية التطبيع الديمقراطى فى ميدان الفن والثقافة منذ بداية القرن التاسع عشر . فان الرواية المسلسلة ، ومسرح الشارع ، والطباعة الحجرية وغير ذلك ، كانت أعراضا واضحة جليلة على نمط من التطور

(١) راجع : Bartók : « Hungarian Peasant Music », loc. cit. pp. 278, 286-7 ;
Die Volksmusik der Magyaren p. 4.

Louis Harap : Social Roots of the Arts (1949), pp. 130-3.

(٢) راجع

قدر له أن يفضى إلى السينما والإذاعة والحلة ؛ وهذه قد أذنت بانبلاج العصر التقنى فى الفن . ويمكن القول على معنى من المعانى إن الصفة التقنية للفن قديمة دون شك قدم الفن ذاته . فإن كل تعبير فنى يعتمد على عملية بعينها ، وكل فن مرتبط بجهاز من الحيل التقنية أو الآلية ، سواء كانت الآلة هى فرشاة أو آلة تصوير فوتوغرافى أو إبرة حفر أو منسج آلى . ومثل هذا الاعتماد إنما هو من صميم الصورة الفنية ، فلا يمكن الفصل بينه وبين ترجمة المضامين الروحية إلى صور حسية . لقد كان دولاب الخزاف إبان العصر الحجري الحديث يمثل «آلة» ، وليس الفرق بينه وبين الجهاز التقنى لدى الفنان الحديث سوى فرق فى الدرجة .

ولقد سارت عملية صبغ نشاط الفنان بالصبغة التقنية فى اطراد ، ولكنها لم تعدم بعض الطفرات الملحوظة الراجعة إلى التغيرات التى تطرأ على الأحوال الاقتصادية والتقنية الحارية . أما أخطر هذه التغيرات فهو اختراع طرق استنساخ الصور فى مستهل العصر الحديث ؛ ذلك لأن الأثر الفنى قد فقد مع هذه الأساليب تلك «الهالة» التى تحيط بلوحة مرسومة أو تمثال منحوت فى تفردهما الذى يتعذر تكراره أو التعويض عنه ^(١) . وبات من الميسور استعادة الأثر الفنى آليا ومن ثم فقد فتح الباب على مصراعيه للتطورات التى نشاهدها اليوم ، حيث يتسنى عرض الشريط السينمائى ذاته فى وقت واحد فى آلاف من دور السينما أمام مئات الآلاف من المشاهدين . وبذلك ضاع الإحساس بلمسات الفنان المباشرة . ومع ذلك فلا يحق للمرء أن يجعل من «خط يد» الفنان أو «فوحة» الأثر الفنى أسطورة عويصة . والتفرد لا يمكن أن يعد سمة جوهرية لا غناء عنها لما يبدعه الفنان إلا فى تلك الأحوال التى يشكل فيها هذا التفرد منذ البداية جزءا من الصورة . وقد تعد نسخه من لوحة رمبراندت المعروفة باسم «نوبة الحراسة الليلية» عديمة القيمة تماما من الناحية الفنية ، غير أن النسخ المختلفة لرسم محفور لا تكاد تفترق فى قيمتها الفنية ، فالعبرة فى اللوحة بحركة الفرشاة الظاهرة التى لا سبيل إلى محاكاتها ، على حين أن الرسم المحفور لا يلحق به من ضرر من جراء عملية التكثير . وهكذا نرى أن العملية التقنية تعتبر

Walter Benjamin : «L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», Zeitschrift für Sozialforschung (1936), V, No. 1, pp. 40—6.

(١)

على الدوام جزءا لا يتجزأ من الفكرة الفنية ، أى أنها من مقومات العمل وليست إضافة لاحقة .

أما عن مسألة تحول المنتجات الفنية إلى « سلع » الأمر الذى نجم ، فيما يقال ، عن عملية إنتاجها بالحملة ، فينبغى على المرء أن يقرر بعض الفوارق الأساسية التى لا علاقة مباشرة لها بالحقيقة المجردة المتعلقة بعملية التكثير من حيث هى كذلك . فمن الممكن إنتاج الصورة التى هى فريدة فى نوعها على اعتبار أنها بضاعة أو سلعة تباع ، وأن ينظر إليها من هذه الزاوية على أنها لا تختلف فى قليل أو كثير عن النسخ التى تستخرج لرسم محفور أو المستنسخات الفوتوغرافية لأثر فنى . ولكنه على حين أن قيمة اللوحة الزيتية لا يمكن أن تقدر بحال ما فى صورة ثمن محدد ، فإن من الممكن أن نسر ، تسعيرا صحيحا إن فى قليل أو كثير رسما محفورا ؛ والحالة الوحيدة التى تسمح بالقول بأن هذا الرسم « لا يقدر بثمن » هى أن يكون آخر نسخة بقيت لدينا منه . أما النسخة الفوتوغرافية للصورة فتعتبر على خلاف كل من الصورة والرسم المحفور ، بضاعة و سلعة صرف ، كما أنها لا تختلف عن الأسطوانة المسجلة فى كونها مجرد نسخة ليس لها من قيمة فردية . فهى بديل لأصل لا يقبل الاستعادة بحال ، ومن ثم فهى عديمة القيمة من الناحية الجمالية . وعلى ذلك فإنها تختلف عن نسخة الفيلم السينمائى من عدة وجوه ، فالفيلم لا يتألف من شئ غير النسخ ، وهى نسخ بغير أصل إذا جاز لنا هذا التعبير (ذلك أن الفيلم السلبي لا يمثل بدوره غير استعادة آلية) ، أو أنه يتألف من نسخ لا « وجود » لأصلها إلا على المعنى الذى قد يقال فيه بوجود فكرة الصورة ، بغض النظر عن الصورة الفعلية .

ولا تتوقف قيمة الأثر الفنى على طبيعة الوسائل التقنية التى يستعين بها الفنان ، بل تعتمد أولا وأخيرا على طريقتة فى استخدامها . فكما أنه ليس صحيحا أن التحول من العمل اليدوى إلى العمل الآلى يؤدي حتما إلى تدهور قدرات العامل الروحية ، فلا يصح القول أيضا بأن استخدام الأساليب التقنية الحديثة فى الفن تعنى بالضرورة هبوطا فى كیفها . وقد كتب رئيس تحرير إحدى الصحف المعنية بالشئون التقنية يقول : « إن الحفاظ على انتظام الآلة فى أداء وظيفتها ، يتطلب من الذكاء ما لا

يتطلبه استعمال جاروف » (١) . وصحيح أن العلاقة بين الأداة البسيطة والآلة الحقيقية تبدو مختلفة بعض الشيء ، في محيط الفن عنها بالنسبة للعمل الجسماني بعامه ، ولكنه لا يكاد يكون من سبيل إلى إنكار أن للفيلم الذي يستبعد كل ضرب من الاتصال الشخصي ، أساتذته وأساطينه ، شأنه شأن المسرح الحي الذي يخاطب فيه الشخص شخصا آخر . إن الفيلم يخرج من اعتباره بعض التأثيرات الدرامية ، ولكنه يتيح تحقيق أنواع جديدة من الإنجازات الجمالية . ولكن لا مفر من أن يسفر الإنتاج الواسع النطاق عن درجة ما من هبوط المستوى . ولقد أضرت المغالاة في الطلب بالكيف حتى في مثل ذلك العصر الرائع من عصور ازدهار الأدب في إنجلترا إبان القرن الثامن عشر ، ولا سيما في ميدان الرواية . بيد أنه مهما بلغت نقائص التقدم التقني وعبوبه فلا سبيل إلى الرجوع بعجلة التاريخ إلى الوراء . فالرومانسية العمياء وحدها هي التي تستطيع أن تتوهم أن في الإمكان التخلي في بساطة عن الأساليب التقنية وهي الأساليب التي لا تحقق عائدا اقتصاديا كبيرا فحسب ، بل إنها المتأصلة كذلك في عادات الناس وحاجاتهم اليومية . ولا يمكن الإبطاء من هذا التطور التقني حتى في مثل تلك الأحوال التي لا يعود فيها بأي نفع على كبير ، ذلك أنه قد أصبح أقرب إلى طبيعة الإنسان في العصر الحاضر أن يستخلم الآلة بدلا من أن يستخدم يديه . والمهمة الثقافية الملقاة على عاتقنا في هذه الآونة هي أن نحقق لأنفسنا السيادة على الآلة ، لا أن نصير عبيدا لها ، وأن نستخدمها حقا كأداة لا أن نعبد لها كما نعبد الأصنام .

إن كل صورة من صور الفن لتنتوي على عنصر من عناصر تعبدها ، كما تخضع للعرف إن في قليل أو كثير . كما أن كل « صورة فنية » تخضع لقواعد طرازية معينة تتفق وطبيعتها ، وتتلاءم مع الرؤية التي تكشف عنها ومع الجمهور الذي تخصه بهذا الكشف ، وهي تستعين بالضرورة بصيغ محددة للتعبير وبترتيبات نمطية ثابتة لمادتها . فلا تستنبح كل من موسيقى التانجو والمambo والقوجيو والمنويت على السواء تقنيا لوسائل التعبير الموسيقي ، بل إن من الممكن رد صور الموسيقى الكلاسيكية الرومانسية إلى مخططات معينة ، من شأنها أن تحد من حرية المؤلف الموسيقي منذ البداية ، وإن كانت تمكنه من جانب آخر من أن يرتكز على شيء مقرر ثابت

لا جدال فيه ، فتجنبه بذلك الارتباك والحيرة فى الوصول إلى قرار . ومن الواضح أن المواضع والأشكال الثابتة تلعب فى ميدان الإنتاج بالحملة الذى يتحتم أن يكون لا شخصى الطابع ، دور أكبر وأضخم من الدور الذى تلعبه فى فن كبار الفنانين ، ولكن الفارق بين كل من الحالتين لا يزيد حقا على أن التقنين يتخذ فى الأولى صورا أشد عنفا وجودا وفى الثانية صورا أكثر ليونة ومرونة . فصورة المنويت تبدو أكثر مرونة من صورة التانجو ؛ بمعنى أنها قد أصبحت أكثر مرونة على أيدى فنانين عظام مثل هايدن وموتسارت ، ولكنها فى حد ذاتها لا تقل جريا مع العرف عن صور الرقص الحديثة . فعنى صدق المواضع فى ميدان الفن الأصيل الحاد ، لا يزيد على أن الفنان يتاح له أن يشرع فى عمله دون ما حيرة أو تردد حال أن يهتم بتنظيم مادته التى تبلغ فى الغالب حدا كبيرا من الضخامة ، وهو لا يعفيه أيضا من كل خطر . فالفنان إنما يسير فوق جبل مشلود على شفا هاوية ، ويتطلب نجاحه فيما يؤديه قسطا معيناً من الاندفاع والتهور ، بل قد يستلزم فى الواقع خماسا جنوبيا ، الأمر الذى ينبو تماما عن تصور منتج الفن الشعبى الذى يتخذ المواضع عكازا ودعامات .

والأعمال الفنية الأصيلة لا تتميز عن مثل هذه المنتجات ، بصرامة القواعد الصورية التى تأخذ بها ، بل على العكس من ذلك ، بما تمارسه من حرية فى مراعاة هذه القواعد وتفسيرها . وعلى التقيض من ذلك ، فإن القواعد التى ينبغى أن يتم إنتاج الفن الجماهيرى وفقا لها ، إنما هى قواعد صارمة جامدة لا تلين . إن هناك طائفة من الاتجاهات المبتذلة المطروقة التى ثبتت شعبيتها بالفعل ولقيت رواجاً بين الجماهير ، ومن ثم فقد يضمن اتباعها نجاح أية رواية أو فيلم أو أغنية راقصة ؛ هذه الاتجاهات يلتزمها المستجوبون ويتمسكون بها على نحو غاية فى الصرامة والتطرف إلى أن تنهار تماما وتفسح مكانها لصيغة جديدة . وقد تبلغ القواعد الجارية من القوة والعنف وقد يراعى كل إخلاص وولاء فى الالتزام بالأنماذج المتاحة إلى حد تحمل الكثير من المتاعب فى سبيل ذلك ، كما كان حال مؤلف موسيقى الجاز ، على سبيل المثال ، الذى قيل عنه تفكها إنه يسطر موسيقى موتسارت لأنه مؤلف موسيقى بالغ

الصعوبة المفرط التعقيد ، ولكنه على أهبة الاستعداد أيضا لأن يضيف إلى صعوبته قدرا آخر حيثما يبدو له أن متسارت أبسط من أن يتلاءم مع المخطط المطلوب^(١).

وقد أشير إلى أن ثمة عاملين أساسيين يعتبران من مقومات الإنتاج بالجملة في الصناعة : أولهما إنتاج قطع غيار مقننة ، وثانيهما إمكان تجميع هذه القطع دون جهد كبير نسبيا^(٢). وهذه هي الطريقة التي تتبع أيضا ، مع بعض التعديلات ، في الإنتاج بالجملة في محيط الفن . ومع ذلك ، ورغم الطابع الثوري الذي تتسم به نتائجها في الوقت الحاضر ، فلم تكن - بوصفها طريقة فنية - بالطريقة المستحدثة الجديدة . وقد سبق أن أشرنا إلى أن منشدى الأشعار الفولكلورية من القيرغيز ، وكذلك منشدى الملاحم الهومرية ، كانوا يستعينون بصيغ معدة جاهزة ، بحيث إنهم كانوا يستخدمونها في أغانيهم بطريقة آلية بعض الشيء . والعامل الحاسم في تحديد قيمة هذا المنهج ليس هو استخدامه للصيغ ، بل فيما لو كان تكرر مثل هذه العناصر سيؤدي إلى التعبير الجيد المفصح أو لا يؤدي إليه .

ولاشك في أن الأساليب التجارية التي تلجأ إليها صناعة التسلية تشكل وجها من أشد وجوه الأزمة الثقافية الحاضرة وبالا وخطرا ، ولكن ليس أمر صيغ الإنتاج الفني بصيغة تجارية هو الشيء الجديد الهام بالنسبة للتفسير المعاصر للفن ، بل إن الجديد والخطير حقا هو اغتراب الفن الراقى وانعزاله في الوقت الحاضر ، هذا الفن الذي ذهب منذ عهد الرومانسيين إلى الزعم بأنه إنما وجد من أجل الفنان وحده ، وأنه لا يابيه أو يتظاهر بأنه لا يابيه بالجمهور . ولا شك في أن اللامبالاة الظاهرية هذه بالجمهور إنما تتخذ في العادة بمثابة قناع يخفي وراءه صراع الفنان اليائس من أجل كسب ود هذا الجمهور ، بيد أن المثل الأعلى الذي يقول بالفن المنزه عن الغرض والذي لا يتهاون أو يفرط في شيء والذي لا مفر من أن يسيء فهمه هذا الجيل الحاضر ، ولا تنذوقه غير أجيال مقبلة ، إنما هو رغم ذلك مثل أعلى جوهرى

M. Horkheimer and T. W. Adorno : Dialektik der Aufklärung (١)

(1947), p. 152.

Chase : op. cit., p. 95. (٢)

أصيل بالنسبة لنظرة الرومانسى إلى العالم . فقبل حلول العهد الرومانسى ، كان كل إنتاج فنى يعتبر إن فى قليل أو كثير سلعة تباع وتشتري ، وكان لكل عمل فنى الثمن المحدد له ، ولو أن الأمر لم يكن يقتضى دائما أداء هذا الثمن نقدا . وقد كان الفنان يقبل هذا الثمن ، على وجه أو آخر ، دون أدنى قدر من الحياء المصطنع ، كما لم يكن يراوده أقل إحساس بأنه يتنازل عن شئ عندما كان يذعن لمشئته نصيره وراعيه . وكان يدرك أن قيمته الحقيقية لا تعلق بالتظاهر بالاستقلال ، لكنها للذة الضمير وحدها عند الرومانسين هى التى نسبت إلى هذا التظاهر بالاستقلال تلك القيمة العجيبة . وخلة القول ، إن السمة الغريبة الجديدة التى تحوط علاقة الفنان الحديث بمهنته ، إنما هى إحساسه بالحرج تجاه كل ما هو مادية عملى ، وليست هى الحقيقة الماثلة فى أنه ينظر إلى فنه نظرتة إلى المهنة .

ومنذ عهد الرومانسين بدأ يداخل الفنان الإحساس بأنه لا يواجه نصيرا ودودا محبا أو حلقة من الأشخاص المعروفين الشغوفين بالفن من ذوى الاستعداد النفسى الطيب ، بل يواجه جمهورا ليس له من تمة محددة أو اهتمام ثابت ، بل جمهورا معاديا له فى الغالب الأعم . وهو يحدق نظره إلى قناع غفل من التعبير ويحاول أن يتصور من خلفه جمهورا أكثر تعاطفا وحدا فى زمن ما من المستقبل البعيد . ومثل هذه التصورات إنما هى خيالات باطلة غير مجدية وتندثر بالخطر أيضا . فاغتراب ذى النزعة المثالية عن الحاضر لا يقل وبالا عن استعداد الآخذ بالمادية للتراضى والتهاون ؛ فالأول مهدد بأن ينشئ لنفسه لغة خاصة فلا يفهمه أحد ، والآخر عرضة لأن يعجز فى النهاية عن أن يتكلم بغير لسان الجماهير ذى الطابع اللا شخصى والطعم المسيخ . والفن المعاصر إنما يتحرك بين هذين الشقين من الرحى ؛ وفى مثل هذا الموقف الذى يتعذر فيه قبول أى من التقيضين بنفس راضية ، فلا يحق لأى فنان ، إلا إذا كان طاغيا متجبرا ، أن يتجاهل متطلبات الفن الشعبى .

وإن ما يميز حركة الاتجار بالفن فى عصر الثقافة الجماهيرية لا يقتصر فحسب على المساعى الرامية إلى إنتاج أعمال فنية قابلة للبيع ، كما تحقق أكبر قدر من الربح إن أمكن — دون اعتبار للرومانسين وبطانتهم التى كانت منتشرة إلى حد بعيد فى العصور الماضية — بل يتمثل بالأحرى فى فكرة وضع صيغة يمكن بواسطتها

أن يباع النمط ذاته من الشيء إلى الفئة ذاتها من الجمهور على أوسع نطاق ممكن .
ومما يؤخذ على رجل الأعمال غالبا هو أنه يثابر على إنتاج النموذج ذاته أطول مدة
ممكنة ، والسبب في ذلك كما هو معروف تماما ، أن صلاحية السلعة ذاتها للتسويق
خلال أطول فترة ممكنة هي على وجه التحديد العامل الأساسي في إصابة أى مشروع
لربح حقيقى . ولكنه من الغريب حقا أن من الاتهامات التى توجه إليه أيضا أنه
يغرى الناس بطرق مفتعلة على طلب نماذج جديدة ، أى أنه يستحثهم على تغيير
« المودة » حتى يزيد من الاستهلاك . والحق هو ما قال به جورج سيمبل من أنه
« لا يتم إنتاج السلع أولا ثم تصبح مودة ، بل إنها تنتج من أجل خلق هذه المودة »^(١) .
أما من الناحية العملية ، فإن كلا المنهجين يطبقان دون ريب ، بما يتفق والموقف
الراهن . ومما لا شك فيه أن الإنتاج بالجملة فى العصر الحديث إنما يستغل حاجات
الناس على نحو يتعارض فى الغالب مع التطور الطبيعى لأذواقهم ، فهو تارة يخلق
طلبا جديدا ، ويبقى تارة أخرى بطرق مفتعلة على طلب قديم .

ويستتبع ذلك أن نسأل عما إذا كانت الظاهرة الجماهيرية ، بمعنى الرتبة
الروحية والافتقار إلى الاستقلال من جانب الجمهور ؛ هى من فعل التقنين الصناعى
للإنتاج الفنى الحديث ؛ أو ما إذا كانت الجماهير ذاتها هى الملوثة فى هبوط مستوى
الفن الذى يقدم لها . وهل يحصل الجمهور على ما يريده حقا ، أو أن حاجته تتحدد
بما يقدم له ؟ ما من شك فى أن صناعة التسلية لا تسهم إلا فى القليل أو هى لا تسهم
على الإطلاق فى تنشئة رجل الشارع على التفكير المستقل ، والارتقاء بذوقه أو دعم
شعوره بشخصيته ، بل إن ذلك لن يكون سهلا ميسورا حتى لو أرادت ذلك .
ولا ريب فى أنه أيسر لك أن تحرك الدمى من أن تحرك الشخصيات المستقلة ، ولكن
الجماهير لا تتألف على أية حال من شخصيات متميزة . أما أن ينهم الناشرون
ومخرجو الأفلام السينمائية ومنتجو الأسطوانة المسجلة بأنهم ينفذون مخطط مؤامرة
مدبرة لكى يحولوا دون النمو الروحى لدى جماهيرهم فذلك فيما يبدو وهم باطل .

والحق أن بناء المجتمع الصناعى الحديث والانتظام الآلى فى حياة المدينة وتكيف الفرد الحتمى ، وإن كان لا شعوريا وغير عمدى ، مع الصورة الشائعة من السلوك ، إنما يمنح بالناس إلى التفكير على نحو جمعى ، كما أن هذا الموقف تعمل على تأكيده وتثبيته بصفة دائمة كل من الصحافة والإذاعة والسينما والإعلانات واللافئات ، أى كل ما تقع عليه العين فى واقع الأمر أو يتناهى إلى السمع . فإن الحقائق التى ينبغى أن تدخل فى الاعتبار والقضايا الواجب حسمها والحلول التى يتحتم قبولها ، كل هذه تقدم على مائدة الجمهور فى شكل يسمح بازدرادها جميعا . ولا خيار للجمهور فى ذلك غالبا ، كما أنه راض تماما عن ألا يكون له من خيار . ومن خطئ الرأى الاعتقاد بأن الجماهير كانت تفكر أو تشعر على نحو مخالف فى الأزمنة التى لم تكن فيها على مثل ضخامتها الحالية . فلم تكن قط فيما سبق أقدر مما هى عليه اليوم على الحكم على الأشياء ، كما لم يكن لها قط ذوق أكثر استقلالا أو ثباتا ، فضلا عن أنها لم تتعرض قط على كون غذائها الروحى يقدم لها بعد تمام هضمه . ولو أن المنتجات الفنية التى سبق لها أن تقبلتها فيما مضى قد تميزت عن المنتجات الحالية بشيء من الجودة ، فليس ذلك إلا لأن مثل هذه المنتجات تصنع فى المقام الأول من أجلها . فالفن الذى يستهدف الاستهلاك العام يحتل على الدوام مستوى أدنى من الفن الذى ينتج من أجل المتقنين . ولكن مهما كان الفارق ضئيلا فى هذا الصدد ومهما بدا الكم قليل الأهمية دائما بالقياس إلى الكيف فى الأمور المتعلقة بالفن والثقافة ، فإن النتائج المترتبة على دخول جماهير متزايدة العدد إلى السوق فى صورة مستهلكين للفن لتنبؤ فى الواقع عن كل تقدير ، فإن منتجات الثقافة الجماهيرية لا تفسد فحسب أذواق الناس ، وتحملهم على العزوف عن التفكير الحر المستقل ، وتولد فيهم روح الخنوع والامتثال ؛ بل إنها تفتح أعين الغالبية العظمى منهم للمرة الأولى على ميادين الحياة لم يكن لهم عهد بها من قبل . وغالبا ما يزدادون وثوقا واقتناعا بأحكامهم المسبقة ، ولكن ذلك لا يبنى أن ثمة مجالا قد أتيح لهم للمعارضة والنقد . وكلما اتسعت دائرة المستهلكين للأعمال الفنية ، أسفر ذلك مباشرة عن هبوط مستوى الإنتاج الفنى . وليس من مثل أجدر بالاعتبار مما حدث من انحلال ثقافة الطبقة الأرستقراطية والبلاط وظهور الثقافة البورجوازية فى ختام طراز الركوكو ، على حين أن ظهور الطبقات المتوسطة

قراءة منتصف القرن التاسع عشر يقدم لنا مثلاً آخر . أما اليوم فإن ثمة ظاهرة كانت معروفة تماماً في التاريخ الماضي تعاود الظهور من جديد ، نتيجة لإقبال الطبقة المتوسطة الدنيا وبعض قطاعات العمال الصناعيين على الفن بوصفهم مستهلكين . وعلى الرغم من أن الموقف الراهن لا يبعث على كبير أمل ، فهو بحكم التاريخ ، ليس موقفاً ميئوساً منه ، إذ لم نستطع الطبقة المتوسطة أن ترتقي بذوقها إلا بعدمضى زمن طويل .

وللفن المنتج بالحملة ، اليوم ، كما هو حال كل فن ، أصل وهدف أيديولوجيان وهو يقوم على خدمتهما بغير شك ، والفضل في ذلك إنما يرجع إلى ارتقاء أساليب الدعاية الحديثة ، وذلك بصورة أوفق وأعظم نجاحاً مما كان متاحاً له في الماضي . ومع ذلك فإن القول بأن منتجه يحكيون خيوط مؤامرة جهنمية ضد الروحانيات جميعاً إنما هو نموذج غبي للماركسية في صورتها المتبدلة . فإن أقطاب صناعة التسلية لا ييغون بطبيعة الحال سوى كسب المال ، متوسلين إلى هذه الغاية بالفن الرديء بدلاً من الفن الجيد ، لأنهم لا يعرفون بعامة وجه الخلاف بين هذا وذاك ، ثم إن الفن الرديء سهل الإنتاج وسهل البيع . وليس معنى هذا أنهم لا يأخذون بنصيب في الصراع الأيديولوجي . فإنا نعلم أن النظريات المذهبية تقوم بوظيفتها وتعمل عملها ، دون أي قصد أو وعى ، وأن من الممكن أن تمارس نشاطها بغير قيام أية مؤامرة أو خطة محددة أو حملة معينة . غير أن ناشري الكتب صاحبة الأرقام القياسية في التوزيع ومنتجي الأفلام في هوليوود ، ليسوا بحال من أشد الدعاة غيرة لأيديولوجية الطبقة التي ينتمون إليها . ولعلّه أقرب إلى العقل والمنطق أن يتهموا بأنهم أضعف إيماناً من أن يتهموا بالتطرف أو التعصب الأعمى . فهم يخاطبون الناس جميعاً وبلا استثناء ، ويطلبون رضاء كل فرد ، ولا ييغون الإساءة إلى مشاعر إنسان ، ولا غرو فلا بد لهم من الاحتفاظ بعملائهم . ومن ثم فإن المبادئ الأيديولوجية التي يسترشدون بها هي أقرب إلى النوع السلبي منها إلى النوع الإيجابي ، فأهم ما في الأمر هو الإقلاع عن معالجة موضوعات معينة أو حتى الإشارة إليها إشارة عابرة وتتلخص هذه الموضوعات أساساً في العلاقات الجنسية السليمة والحرب الطبقيّة

والحركة العمالية ، وكل نقد موجه إلى النظام القائم للمجتمع أو ينطوى على مساس بالسلطات ، وكل ما يثير الشكوك الدينية أو يناهض الكنيسة . ومن الواضح أن تحاشي هذه الموضوعات معناه القبول الضمني للأوضاع القائمة ، أما الدعاية الإيجابية فلا تعدو بوجه عام محاولة يشوبها التخاذل والتردد لتأكيد أن ليس في الإمكان أبدع مما كان وأن هذا العالم أحسن العوالم الممكنة جميعا .

وما من شك في أن التقرير بأن منتجات الثقافة الجماهيرية التي تقدمها صناعة التسلية لا تستهدف الوفاء بحاجات الناس الثقافية بل ترمى إلى استغلالها إنما هو قول صادق في جوهره ، ومن الثابت كذلك أن المستوى الهابط لهذه المنتجات مرده إلى هذا الاتفاق التاريخي وهو التطبيع الديمقراطي للثقافة وظهور النظام الرأسمالي القائم على المنافسة . أما النتيجة التي خيل للبعض أنها أصلح ما يمكن أن نخرج به من هذا الموقف العصيب فهي «أنه لا بد لنا إما أن نقضى على الاستغلال أو نقضى على الديمقراطية إذا ما كان للثقافة أن تستعيد سلامتها» ^(١) ولكن هذه النتيجة لا تحمل على الاقتناع . فالصراع بين الصفوة الروحية وسائر قطاعات المجتمع ليس بظاهرة اليوم أو الأمس ؛ فقد تميز الفن الشعبي على مر العصور بقسط معين من التعارض مع المستويات العليا من الثقافة الفنية . وإنه لحلم طوباوى ورؤيا مثالية أن نتوقع توقف هذا الصراع على حين بغتة وتمخضه عن فن جماعى حقيق بأن يستأثر باهتمام الجميع وينال رضاهم . وهناك في واقع الأمر من الوسائل والسبل ما يكفل الارتقاء بمستوى الفن الشعبي ، ولا شك في أن التقدم في هذه الناحية سوف يتطلب تغييرات اقتصادية واجتماعية كبرى ، ولكنه لا يستلزم بالضرورة محو النظام الرأسمالي أو الديمقراطية تماما . ولن يؤدي مجرد إلغاء الحواجز بين الطبقات وإزالة العقبات الخارجية التي تعوق عملية الانتخاب الطبيعي ، إلى أى حل آلى ذى بال لهذه المشكلة . فقد خاب الأمل في أن يسفر فتح أبواب الثقافة على مصراعيها أمام الناس عن ظهور طوفان من المواهب الجديدة ، كما لا يحتمل أن يتحقق هذا الأمل على الأقل على الصورة التي راودت

Dwight Macdonald : «A Theory of Popuilar culture», Politics (1944), (١)

الأذهان من قبل^(١) . فأصحاب المواهب لا يلجون أبواب الثقافة المفتوحة بمحض اختيارهم ، فالذوق السليم والقدرة على التمييز بين الغث والسمين في الفن ثم اختيار الصالح منه عن وعي وإدراك ليس من الأمور التي يمكن أن تترك للمشاعر التلقائية والغرائز السليمة و « غير الفاسدة » لدى الشعب أو الجماهير أو الطبقة العاملة أو ما شئت أن تختار من أسماء . فالذوق السليم ليس جذرا بل ثمرة للثقافة الجمالية .

وعلى ذلك ، فباطلة هي حجتنا في التلصص من مسئوليتنا تجاه الحالة الراهنة للفن الشعبي بالقول بأن الجمهور يحصل على ما يريد . فليس ذوق الجماهير من المعطيات الأولية ، بل هو ما آل إليه الأمر . ولا ينبغي أن نقف عند حد القول بأن الجمهور وحده هو الذي يقرر ما يحب ، فان رغباته تتحدد جزئيا بما يقدم له . وهذه العلاقة تأخذ بطبيعة الحال صورة دورة ، ولكنها دورة يسهل كسرها . ومع ذلك فالخروج منها يتطلب وقتا ومالا ، وكما هو معروف تماما ، فان ناشري الكتب ومنتجي الأفلام السينمائية ليسوا من المتفانين في خدمة بني البشر . كما أنهم ليسوا كذلك كحال رجال الأعمال جميعا ، من ذوى الجرأة أو الغزيمة بوجه خاص ، فان مجرد التأكيد لهم بأن تثقيف الجمهور لا بد أن يؤتى ثماره في النهاية^(٢) لن يغريهم فيما يحتمل بالمجازفة بقلب أوضاع سوق مأمونة .

٩ - الهروب من الواقع :

يبدأ تاريخ الفن الشعبي الحديث قرابة منتصف القرن التاسع عشر بظهور الفكرة القائلة بأن الفن تسلية وترويح ، وبسيادة الرغبة كذلك في اتخاذ الفن وسيلة لصرف الأذهان بدلا من إعمال الفكر ، واللهو بدلا من اكتساب المعارف أو التعمق في الفهم . ولقد كانت هناك قبل ذلك التاريخ - على مثل ما يبدو عليه الحال دائما - صور فنية ناجحة إن في قليل أو كثير وصور طموحة على نحو أو آخر وصور مركبة بدرجات متفاوتة ، أما اليوم فاننا نشهد للمرة الأولى بزوغ فكرة حول فن لا يقيم

D. W. Brogan : «The Problem of High Culture», Diogenes, (٢) راجع
No. 5 (1954), pp. 3 ff.

Gilbert Seldes : The Big Audience (1950). (٢)

أمامنا أية مصاعب أو معضلات، كما يسهل امتيعابه وإدراكه على نحو مباشر . فان كل ما يندرج اليوم تحت هذه العناوين : « الموسيقى الخفيفة » « القراءات الميسرة » « وفن تنسيق المنزل » لم يكن له من وجود في الواقع من قبل . لقد كان يجري تأليف الكتب المسلية بطبيعة الحال — وغالبا ما كانت هذه أكثر تشويقا وأدعى إلى الترويح من كتب اليوم— كما كانت تؤلف الموسيقى الشعبية الأنغام الحسنة الإيقاع السهلة الحفظ إلى جانب اللوحات الزيتية « الحميلة » ولكن طابع الحسن الذي يبدو على هذه المبدعات لم يكن غير نتيجة عرضية ووسيلة إلى غاية ، وليس غاية في حد ذاته . لقد كان الفن راغبا على الدوام في بعث السرور والبهجة ، بل وفي التسلية في العادة فضلا عن ذلك ولكن الجمهور المقصود بالتسلية والمستوى الذي ينبغي أن تكون عليه تسليته كان عرضة للتغير من وقت لآخر .

وقد قيل بحق إن معنى الإحساس بالسرور « هو أن نكون على وفاق مع الظروف المحيطة »^(١) . لقد أُلّف كل من سرفانتيس وفولتير وسويفت كتباً حققت الغاية في مضمار الإمتاع ، ورسم روبنز وواتوا لوحات تعد فتنة للناظرين ، وأُلّف موتسارت أروع الموسيقى وأبدعها ، ولكن لم يكن ليخطر على بال أحد من هؤلاء أن يخرج أعمالا هدفها حمل الجماهير على الرضى والقناعة عن عمى وجهل ، فلم تعدم أعمالهم الكبرى قط الجانب الجاد من الحياة أو الشعور بما يهدد الوجود الإنساني من أخطار ومهالك . فقد كانوا يسرون عن أنفسهم وعن سواهم بتصوير صروف الحياة وتقلباتها الغريبة دون أن تراودهم فكرة الهروب من الواقع ؛ لقد كانوا يتندرون بالسخافات والمواقف الحرجة التي يصادفها الإنسان في هذه الحياة ، بيد أنه لم يتبادر لأذهانهم قط أن يزعموا بالألا وجود لهذه الأشياء .

وكيفما كان الحال ، فان الشعور بالسعادة يعتبر طريقة غير ضارة نسبيا من طرق تزييف الحقيقة الواقعة ؛ أما العاطفية فهي أدهى من ذلك وأمر . فان هؤلاء الناس الذين يذرفون الدمع السخين على مصير بطل منكود في قصة خيالية أو فيلم سينمائي إنما هم على وجه التحديد من لا يحسون إلا في القليل النادر بأية عاطفة في الحياة

الواقعية . والزعة العاطفية تؤدي أساسا وظيفة تعويضية من هذا القبيل في حياة المجتمع . فما من جيل يقنع ويرضى كل هذا الرضاء بالانكباب على القصص العاطفي والمواقف المأسوية ما لم يكن جيلا قد أحبط في التعبير عن حياته العاطفية العادية . فالمشاعر المحرمة من محيط الحياة الواقعية والتي يصيبها الأفول والانحلال في الواقع اليومي تجدد ملجأ لها وإشباعا في الرواية والأوبريت ذات الطابع العاطفي الخفي . ولم يكن كتاب العصور الماضية ، وبخاصة كتاب القرن الثامن عشر الذي يتميز في نواح أخرى غير هذه بالاتزان والوقار ، يحقرون بحال من التأثيرات التي تحرك النفوس وتثير الإشجان ، ولكنهم كانوا يناشدون بلا انقطاع عقل القارئ وقلبه معا ، فيوظفونه في شيء من الخشونة والفظاظة في الغالب من أحلامه وأوهامه الطوباوية إلى إحساس بالواقع . وقد كانوا عالين بأسرار النفوس وخبايا الصدور كما كانوا يكونون لها الإحترام ، إلا أنهم لم يحاولوا أن يجعلوا منها سرّاً مطويا . وعلى النقيض من ذلك ، فإن الكتاب الرائج الحديث لا يصور العاطفة كما لو كانت أمراً عاديا لا مفر منه ، وعنصراً طبيعيا من عناصر الحياة الإنسانية له قيمته الخاصة يقابله في الكفة الأخرى العقل والاتزان والاحتشام واحترام الذات ، بل يعتبرها أمراً شاذاً للغاية ، ونتيجة لنوع من الأزمات المزمنة ، على أنه يضيف إلى ذلك دوما مسحة من الوقار والتهويل والسقم . والعاطفية إن هي إلا عاطفة مكبوتة . فالمشاعر التي ليس لها من مكان في حياة المجتمع ، بالنظر إلى أنها شيء لا ينبغي الاستسلام له ، تعالج في تهويل شديد ويبالغ في تقدير خطرها وترفع إلى مستوى المثالي واللا واقعي ، وتقطع صلتها بالحياة وتعفى من كل حاجة لأن تواجه محك الزمن .

وأعظم نواحي الخاذية والسحر في الفيلم أو الرواية الناجحة في هذا العصر ، تكمن في إتاحتها الفرصة للهروب من الواقع ، عن طريق اندماج شخصية القارئ أو المشاهد في شخصية البطل . ولا شك في أن هذا الاندماج والاشتراك الاستبدالي في مصير البطل وصراعاته وانتصاراته قد لعبا في كل زمان دوراً هاماً في مجال تذوق الفن والاستمتاع به ؛ والحق أن الفن بعامة يمكن أن يوصف بأنه إشباع لرغبة الإنسان في ذات أخرى وحياة أفضل . بيد أنه لم يحدث قط أن ظهر مثل هذا

الانكباب الأعمى والانغراس الأحقق في تطلعات واهمة وآمال باطلة كذلك الذى نراه فى الوقت الحاضر . وترجع البدايات الأولى لذلك الخداع الذائق الذى لا يقف عند حد إلى زمن الرومانسيين . ويأخذ اندماج شخصية القارئ فى شخصية البطل لدى هؤلاء صورة تستهدف محو كل الفوارق بين الشعر والحقيقة والمؤلف والجمهور والشخصية الخرافية والمتتبع للقصة المتعاطف معها . ويجعل الشاعر الرومانسى من القارئ صاحب سره وموضع ثقته ، حتى أن كل إنسان يستطيع أن يحس بنفسه شاعراً على نحو أو آخر ، وهو يقيم بين القارئ والبطل قدراً من الألفة والمودة لا يتيح فحسب لأى شخص المشاركة فى مصير البطل ، بل أن يتخيل نفسه فى ذلك المركز المرموق الذى تتمتع به الشخصية الخرافية . ويرى القارئ شخصيات الرواية ويحكم عليها بالرجوع إلى أهدافه وآماله واهتماماته الخاصة . وهو لا يقتصر على أنه يحل نفسه محلها ، بل إنه يتخيلها فى مواقف لا تتفق على الإطلاق وهذه الشخصيات ولا تحمل من معنى لأحد سواه . ولاريب فى أن أبطال القصائد العظمى فى كل زمان كانوا يمثلون على نحو ما شخصيات مثالية ، كما كانوا بمثابة تعبير عن رغبات الناس ، ونماذج يتطلعون إليها بعين الحسد فى الغالب ؛ ولكن القارئ لم يكن ليخطر له على بال أن يقيس نفسه بمقاييسها أو يزعم أنه يسلك سلوكها . إذ إنه كان على بينة . منذ البداية من أن بطل أية ملحمة أو رواية أو مأساة إنما يتحرك فى وسط يختلف عن وسطه . بيد أن كل الحواجز والحدود التى كانت مضروبة يوماً ما على الحياة المثالية البعيدة المحرمة ، تحطمت وانهارت منذ عهد الرومانسيين ؛ ولقد انمحت هذه الحدود فى الأدب الشعبى الجارى محواً تاماً حتى أن القارئ الحديث أصبح يرى فى أبطال قصصه المفضلة مالا يزيد أو يقل عن كونهم تحققاً لحياته الخاصة الفاشلة المضطربة ، ووفاء بكل ما فاته .

وكيفما كان الحال ، فانه لمنهج سيكولوجى بالغ السذاجة ذلك الذى يعلل مثل هذا الاندماج بالرجوع إلى مفهومى « أوهام الرغبة » و« تحقق الرغبة » . فان قلة قليلة من القراء أو رواد السينما يداعبهم الأمل حقيقة فى أن تتحقق لهم « نهاية سعيدة » على غرار النمط الذى عرف عن هوليود ، لو أن هؤلاء القراء والرواد يلهون بهذه الخواطر من قبيل الترويج والتسلية . وإن العلاقة غير المشروعة التى يقيمونها

تجاه أبطالهم إنما هي علاقة تهويل من الذات ورثاء للذات بقدر ما هي خداع للذات أيضا . وهم في العادة لا يرجون من الحياة الكثير ، ولكنهم يقيسون نجاحهم وفشلهم ، ومواردهم وإمكاناتهم بمقياس غير واقعي أو مرض بأية حال من الأحوال . والرومانسية القائمة على خداع الذات إنما تكن وراء كل من نزعة التفاؤل ونزعة التشاؤم لدى الجماهير ، ومن ثم فإن الأسى على كل ما فاتهم من ملذات إلى غير رجعة أو ما قد أضاعوه سدى منها إنما هو مصدر للدموع التي تذرف في دور السينما يستوى في قوته مع ذلك الأمل الضعيف في أنهم ربما لم يخسروا كل شيء تماما .

لقد أصبح موضوع الأضرار الخلقية والأدبية التي تنجم عن الأفلام السينمائية من الموضوعات المفضلة لدى النقاد الثقافيين في عصرنا هذا ؛ فهم دائبو الحديث عن المثل السيئ الذي يضربه سلوك الأبطال السينمائيين لرجل الشارع . ويبدو أنهم قلما يدركون أنه ليس هناك من مثل أفدح ضرراً من وهم الحياة الذي يبثه المصير الرومانسي للبطل في النظارة الذين يحسون بأنه إنما يعفيهم من مسئولية المهام الملقاة على عاتقهم في حياتهم غير الرومانسية الخاصة . وتعتبر مدام بوفاري المثل الأول على قارئ الروايات الذي يعقد مع الحياة ، مستعينا بهذا النوع من وهم الحياة ، ميثاقاً مرضياً مريحاً وإن كان لا يجد في النهاية من مبرر لذلك . إنها المثل التقليدي على الشخص الرومانسي الذي تخلف عن عصره كثيراً والذي يزعم لنفسه وطناً خارجاً عن حدود الحياة دون أن يكون قد أبلى في سبيل نيل هذه الحياة أقل بلاء ، حتى ليفوته القسط المتواضع المتوافر من السعادة من جراء طلبه الدائم للسعادة على نطاق واسع ، إنه يأمل في نيل جائزة أولى دون أن يبذل في سبيلها جهداً يذكر .

وأى الشرين أهون : الإكثار من القراءة أو الإقلال منها ؟ ليس الجواب على ذلك في مثل البساطة التي تبدو للمؤمن بالتقدم ، فقراءة الناس لذلك القدر الذي يقرءونه لا تمثل بحال ربحاً صافياً . أما عن الخطر الناجم عن ذلك الفهم الشديد إلى المغامرة والتخليق في الخيال ، الأمر الذي أصبحت تتكفل به السينما والإذاعة في الوقت الحاضر ، فقد ظهرت بشكل واضح في مستهل القرن التاسع عشر ، وقد قدر لكولبرج أن يتبين هذا الخطر ويقدر أبعاده كاملة . إذ كتب يقول :

« أما عن المتحمسين للمكثبات الدورية ، فاني لا أجد من نفسى المرأة على تملق وسيلتهم هذه إلى ترجية الفراغ أو على الأرجح قتل الوقت ، بتسميتها بالقراءة . فالأصوب أن ندعوها بحلم يقظة بائس لا يهيب ذهن الخالم لنفسه فيه غير البلادة ثم شيئاً قليلاً من حساسية سقيمة ... ومن ثم ينبغي علينا أن ننقل هذا النوع من التسلية من جنس المطالعة إلى تلك الطبقة الشاملة التي تتميز بالقدرة على التوفيق بين ميلين متعارضين وإن كانا مقترنين ، في الطبيعة البشرية ألا وهما استمراء الكسل وكراهية الفراغ ^(١) .

والسأم إن هو إلا نتاج طرائق حياتنا الحضرية القلقة التي تفتقر إلى كل ما يحرك الأحاسيس ويثير العواطف . فان القروى لا يشعر بالسأم ، بل تراه يغرق في نعاسه ، وهو أمر ليس محموداً بالضرورة بطبيعة الحال . ولكنه برىء على الأقل من ذلك الشعور المدمر بالخوف من أن يكف يده عن القيام بشيء ، أو ذلك الحافز المبهم إلى القيام بأى شيء كيفما كان والذي أشار إليه كوليردج ، والذي لا يعرف خارج محيط المدينة الكبيرة الحديثة . فان طلب الجماهير الحضرية للفن لا يعدو كونه تشوفا واشتياقاً إلى مزيد من المادة الخام ، وهي حاجة ينبغي إشباعها حتى نمنع آلة لا سبيل إلى إيقافها من الدوران بغير عمل . ولا يزيد الفن الذى يشبع هذا النهم على كونه وقوداً لا يبالي النتيجة ، ووسيلة بائسة لسد الفراغ . ولعل الشعور بأن ثمة وجهاً من وجوه النقص ينبغي استكمالها إنما هو شعور حقيقى صادق ، ولكن الناس لا يعلمون ما حقيقة هذا النقص . فلا بد لهم من أن يقرعوا رواية أو يشاهدوا فيلماً أو يستمعوا إلى موسيقى راقصة أو يطلقوا صوت الراديو بالغناء أو التنغيم أو على الأقل الطنين ، لأنهم لا يعلمون ما عساهم أن يفعلوا بأنفسهم غير ذلك . صحيح أنه ربما عاد عليهم ذلك ببعض النفع ، بيد أنه لا علاقة لكل ذلك بتذوق الفن . كما أنه بظهور الجمهور الحديث على مدى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تحولت القراءة من كونها متعة نادرة بعض الشيء إلى شهوة مفرطة . وفي عصرنا هذا وحده تحول تذوق الفن من كونه شهوة إلى مجرد عادة ، أى أنه أصبح إرضاء لحاجة لا يتنبه إلى وجودها المرء إلا في حالة عدم إشباعها .

بيد أنه مهما بلغ هذا الموقف من خطورة، فهو ليس بأسوأ مما عاناه الفن الشعبي في العصور الخالية . فان التشاؤم المفرط تجاه الحاضر لا يمثل في العادة غير الوجه الآخر لتقدير مبالغ فيه للزمن الماضي . ومما لا شك فيه أن التطبيع الديمقراطي الفجائي للثقافة ، ثم تلك السرعة الفائقة للتطور التكنولوجي ، والسيادة المطلقة لمبدأ الربح في ميدان الفن قد أسفرت عن ظاهرة فريدة في نوعها ؛ بيد أن الزعم بأنه لم يظهر في الماضي أى شيء يضاهي على أى نحو ثقافتنا الجماهيرية الراهنة إنما ينم عن ضيق أفق ونظرة غير فاحصة للأمر . فان هؤلاء الذين يرثون لحال الإنتاج الفني الحديث ، ظنا منهم أنه لم يحدث قط من قبل أن ظهر أى شيء يمكن مقارنته بالاتجاه الآلى أو النزعة التجارية لدى فننا الشعبي ، فضلاً عن اعتماده على أيديولوجية الطبقة الحاكمة وتحلفه الواضح عن فن المثقفين ، إنما ينظرون إلى الماضي في ضوء وردى حالم للغاية . فلقد قام هناك على الدوام أكثر من مستوى واحد من الثقافة الفنية كما أنه كلما اتسعت القاعدة الاجتماعية التي يستند إليها نوع معين من الفن أصبح على الدوام مهدداً بخطر التدهور والانحلال أو الاعتماد الكلي على اهتمامات خارجة عنه . لقد كان الفن الفولكلورى بوجه عام بمثابة محاكاة هزيلة ، وكيفما كانت قيمة ما يضيفه مما لديه من قيم خاصة ، فقلما كانت هذه توازى الخسارة التي تلحق بمستوى العمل الفني من جراء هذه العملية . أما الفن الشعبي لدى الجماهير من أنصاف المتعلمين ، فهو على خلاف ذلك ، إذ لم تكن له قط قيمة مستقلة ، أما الوظيفة الوحيدة التي يمكن القول بأنه قد أداها في مضمار تطور الفن فهي قيامه بدور الثقل المضاد لبعض الميول الباطنية البالغة السرية .

وعلى الرغم من صلة القرابة البادية بين الفن الشعبي والفن الفولكلورى ، فلا تكاد تقوم بينهما أى من همزات الوصل . كما أن تلك الفكرة المتواترة التي تقول بأن فن الجماهير الحديثة يعتبر في جوهره استمراراً للفن الفولكلورى السابق ، لا تستند إلى أساس أفضل من ذلك الذي تستند إليه صفة « الشعبي » التي تلحق بكل منهما — على الرغم من أن معنى هذا اللفظ يختلف في كل من الحالتين . فالفن الفولكلورى والفن الشعبي ، إذا ما توخينا التعبير المنطقي ، يمثلان على الأكثر نوعين متساويين في الدرجة ، صادرين عن أصل واحد ، وإن لم ينشأ دون شك

أحدهما عن الآخر . والفن الفولكلورى فن بسيط فج مهوش عتيق الطراز ، أما الفن الشعبى فهو فى الغالب فن بادی الخلق والكفاءة التقنية ، على الرغم من سوقيته وتعرضه لتغيرات سطحية مباغتة ، ولكنه عاجز عن أن يحقق لنفسه تحولا جذريا أو أن يرتقى بقدرته على الحكم والتمييز . والفن الأصيل يتعرض للإستهلاك والتدمير والتبسيط على يد الفن الفولكلورى ، ويجد من الفن الشعبى التميع والترقيع والتنقيح . ولم تكن الشقة التى كانت تفصل فى العهود الماضية بين أهل الريف والطبقات الدنيا من أبناء المدن على مثل ما تبدو عليه اليوم من اتساع وعظم ، بحيث إنه يبدو من المتعذر دائما أن تقطع بما إذا كان ثمة عمل بعينه من صنع الطبقة المتوسطة نصف المثقفة أو أهل الريف غير المتعلمين ؛ على حين أنه يستحيل اليوم الخلط بين فن الجماهير الحضرية والفن الشعبى ، بالنظر إلى تناقضهما التام . والواقع أنه ليس ما هو أبغض عند الجماهير نصف المثقفة فى العصر الحديث وهى التى تقلد الطبقة العليا فى طرائق حياتها وأساليب ثقافتها ، من الفن الفولكلورى ؛ أما ما يقدره المثقفون ويستمتعون به فى الفن الفولكلورى فيقصر عن إدراكه أنصاف المثقفين تماما .

١٠ - أصول الفن الشعبى :

نشأت الجماهير الشعبية الحديثة فى أحضان المراكز الصناعية الكبرى ؛ وكان أول حافز على تكوينها قيام الانقلاب الصناعى . وحققت دورها الحاسم الراهن باعتبارها عاملا فعالا فى التاريخ الاجتماعى والثقافى بفضل النهضة الصناعية الواسعة النطاق التى قامت قرابة منتصف القرن الماضى ، وبفضل تطور الأساليب التقنية فى بث المنتجات الثقافية ونشرها ، تلك الأساليب التى كفلت للجماهير المشاركة فى الاستمتاع بالثقافة على نطاق لم تكن البشرية لتحلم به من قبل . وقد ظهر الفن الشعبى بوصفه ثقافة جماهيرية إلى الوجود ، فى ذلك الوقت على وجه التحديد ، ولكن تاريخه غير المعروف يعود القهقرى إلى زمن بعيد . ذلك لأنه منذ الزمن الذى بدأت تندفق فيه الطبقات الدنيا إلى المدينة ، مقيمة بذلك الصلة بين أهل الريف والطبقات العليا - أى منذ العهود المتأخرة للثقافات الشرقية القديمة - ظهرت هناك اتجاهات لصياغة فن شعبى . ومن العلوم لدينا أن طبقة التجار فى الدولة الوسطى

بمصر ، بل والموظفين المدنيين ذوى المراتب الدنيا فى الدولة الحديثة ، كانوا على جانب من الثراء يسمح لهم بشراء الطرف الفنية المتوسطة الحجم ، ومع ذلك فلا يبدو أن هذه الطرف كانت تختلف اختلافا كبيرا سواء من حيث طرازها أو ذوقها عن تلك التى كانت تقطنها الطبقات العليا . بيد أنه من العسير أن نقطع بماذا كانت الطبقة المتوسطة الحضرية قد أثرت بدورها على ذوق الصفوة المثقفة ، أو بما إذا كان ذلك التحول الكبير ، بوجه خاص ، الذى طرأ على الذوق السائد فى عهد أختاتون قد ارتبط بالتغيرات الاجتماعية التى صاحبت نهضة الطبقة المتوسطة ^(١) . فلم تظهر دون شك أية بادرة على محاولة إنتاج فن من أجل جمهور أكبر أو على أن هذا الفن قد أصابه الانحلال من جراء انتشاره .

وإننا لنتلقى بالفن الشعبى بمعناه الضيق — أى الفن الذى ينتج من أجل طبقة نصف مثقفة تحتل مكانا وسطا بين البورجوازية الدنيا والريفيين المتمدينين — فى بواكير العصر الهلينستى . وعلى الرغم من ذلك ، فلم يظهر من أعمال الفنون البصرية — وذلك فيما عدا بعض التماثيل الواقعية — ما يتجاوز حدود ما كان يتم إنتاجه إما بالمنازل أو على يد فنانين يعملون فى خدمة البلاط أو الأشراف أو الطبقة البورجوازية العليا . ولكن التمثيل الإيمائى كان قد أصبح إبان هذه الحقبة على أقصى تقدير نمطا من التسلية الشعبية العامة أشبه بأنماط الترويح والتسلية التى تتضمنها ثقافتنا الجماهيرية فى العصر الحاضر . كما اندمجت فى الوقت ذاته المسرحيات الأدبية بمسرحيات الطبقات المتوسطة والدنيا . وكان بالوسع تبين إمكان وقوع هذا التطور فى عهد يوريبديدس ، ولكنه لم يتحقق تماما إلا مع ظهور الكوميديا الحديثة . ولم تلبث النزعتان العاطفية والطبيعية اللتان وجدتا تعبيرا لهما فى محيط المسرح أن تغلغلنا تدريجيا فى كل صور الفن وأنماطه ، فتطور فن النحت على سبيل المثال ، فى اتجاه العنف العاطفى والانفعالى من ناحية ونحو النماذج الحميلة المحببة من ناحية أخرى . ولكنه لا يكاد يكون من الصواب ، برغم ذلك ، أن نتحدث عن « الفن الجماهيرى » ، على الرغم من الإنتاج الهائل الذى يشهد به أولا وقبل كل شئ ذلك

العدد الهائل من التماثيل الصغيرة المصنوعة من الطين النضيج التي آلت إلينا . ولقد كانت هذه التماثيل الصغيرة زهيدة الثمن إلى حد بعيد ؛ ولا بد أن المشترين لها كانوا ينتمون في الغالب إلى الطبقات المتوسطة ؛ كما أنه ليس ثمة شك في أن إنتاجها ، برغم كل ما تتسم به من طرافة وجاذبية ، كان يتم بطريقة آلية إن في كثير أو قليل^(١) ، بيد أنها كانت لا تزال بعد وثيقة الصلة للغاية بمعايير الفن الكلاسي إلى حد أنها لم تكشف عن أية دلالات على تدهور الذوق بها . وحتى إن صح أن صناعات تماثيل تنجرا Tanagra الدقيقة على الأخص ، كانوا يهدفون إلى إحداث تأثيرات سارة من النوع التنميطي ، الأمر الذي يذكرنا بالتقنين في الإنتاج بالجملة الحديث ، فقد بقي مستوى الذوق عاليا مرتفعاً إلى الحد الذي يكاد يتعذر معه على المرء التنبؤ بما عسى أن تؤدي إليه هذه الميول .

ولقد ظل المسرح ، طوال العصور الوسطى أشد فروع الفن الشعبي وفرة وخصوبة . فقد كان الجمهور الذي يشهد عروض الممثلين الجائلين يضم الطبقات الدنيا جميعاً ، حتى إنه يحق لنا أن نعرف التمثيلات الإيمائية ومشتقاتها على الإطلاق بأنها صور للتسلية تنقسم إلى ريفية أو حضرية أو شبه حضرية . وإننا لنلاحظ في المسرح أن الحدود الفاصلة بين الطبقات الاجتماعية المختلفة تبدو مهوشة بعض الشيء ، كما أنه فيما يتعلق بمسرح العصور الوسطى ، فانه حتى بالنسبة للمسرحيات الدينية الراقية ، فانها كانت تعنى خلطاً بين الفئات الاجتماعية المختلفة . لقد كان فن منشد الأشعار الجائل ، في العصر الذي شهد تدهور الشعر البطولي ، يحتل مثل هذا المكان المتوسط . أما أقدم الصور الأدبية التي كشفت عن تمايز بين صفوف الطبقات الدنيا وانفصال تام بين عامة سكان المدن بوصفهم جمهوراً فنياً معيناً وبين أهل الريف ، فهي « الأسطورة الشعرية » fabliau والقصة القصيرة التي ظهرت في عهد النهضة الإيطالية . وبوسعنا أن نبين في هذه الصور « أدبا بورجوازيًا » لا شك فيه ، وهو بلا ريب أكثر تماسكاً من أدبنا الشعبي اليوم ، ولكنه يكشف برغم هذا عن ميل واضح إلى التقنين وإيثار التسلية الخالصة الصرف .

(١) T. B. L. Webster : Greek Terracottas (1950), p. 29.

وعلى أية حال ، ففي ميدان الأدب وحده يتيسر لنا أن نميز للمرة الأولى بين جمهور يختص بالأدب الشعبي وجمهور يختص بالفن الشعبي ؛ ولنا في انتشار عادة القراءة للاستمتاع الشخصي أنصع قرينة على ذلك . ذلك أن أهل الريف — مثل المزارع الريفي والعامل الزراعي والصانع الريفي وخدم الضياع بعامه — لا يكثرون من القراءة ، كما هو حالهم إلى اليوم ، أما فيما قبل عصر الإصلاح الديني فلا يرجح أنهم كانوا يطلعون شيئا إلا في أحوال نادرة . فان ما يسمى «بالكتب الشعبية» لم تنسرب ، كما رأينا ، إلا في بطء شديد منحدرة عن الطبقات العليا ، كما لم تبلغ القطاعات الحقيقية من أهل الريف إلا في وقت متأخر إلى حد بعيد .

أما الأنماط الأدبية التي تقف عند الحدود الفاصلة بين الشعر الفولكلوري والأدب الشعبي فتتمثل أولا وقبل كل شيء في الموال الفولكلوري وموال الشارع وجانب السفينة اللذين كانا يخاطبان على الدوام جمهورا يحتل مستوى اجتماعيا أدنى من مستوى جمهور «الكتب الشعبية» . كما يصح أن نقول بناء على ذلك بشعبيتهما . أما الأفرخ الورقية المنفصلة التي كانت تطبع عليها وتوزع كلمات مواويل «جانب السفينة» وأغاني الشارع فقد كانت تمثل «أدبا من نوع خاص» ، ومن ثم فلم تحظ بغير جمهور قليل ؛ إلا أنها كانت تغنى في الوقت ذاته بوساطة منشدى الأشعار والمغنين المتجولين والموسيقين ، فتلق بهذه الطريقة للجمهور . وفي فرنسا المعاصرة لا تزال موسيقى أغاني الشارع ونصوصها تعرض للبيع بوساطة المغنين أنفسهم ، ولكن الأسطوانة المسجلة قد أصبحت في الوقت الحاضر تقوم مقامهم بوصفهم معلمين للأغاني .

ويكاد لا يظهر هناك في ميدان الفنون البصرية أى أثر للاتجاهات الشعبية قبل حلول القرن الخامس عشر . لقد كان لأهل الريف ، بطبيعة الحال ، صورهم الزخرفية الخاصة ، إلا أنه لم يكن في مقدور غير الطبقات العليا أن تطلب بالفعل وتشتري أعمالا من الفن التصويري حتى ظهرت على المسرح مطبوعات الروشم الخشبي . وشرعت الطبقات الدنيا في شراء هذه المطبوعات ، التي كان انتشارها إلى أسفل بمثابة عملية بطيئة للغاية ، ولكنها بدأت دون شك فور اختراع هذا الأسلوب في الاستنساخ . ولا ريب في أنه من العسير تحديد طبقات الشعب التي

اهتمت بها على وجه الدقة ، كما يكاد يتعذر تماما التمييز بين ما كان يشتريه العامة من سكان المدن وما كان يشتريه أهل الريف . وفي إيطاليا وحدها يتاح للمرء أن يتبين للمرة الأولى جمهوراً لأعمال الفنون البصرية من بين الطبقة الدنيا ، وإن لم تكن الأدنى ، من أهل المدينة ؛ ولا شك في أن إنتاج مصنع كذلك المصنع الذى أقامه الرسام نيرى دى بتشى Neri di Bicci كان يرقى دون شك إلى ما هو أقرب إلى صناعة الفن الشعبي^(١) . ولقد ظهرت هناك بالفعل دلائل على الإنتاج بالحملة ، على الرغم من أن السوق كانت مقصورة ، بالنظر إلى ما كان للسلعة من طابع باهظ الثمن شيئاً ما ، على من كانوا على جانب كبير من الثراء . بيد أن هذه المنتجات قد احتفظت ، برغم كل ما كان يحوطها من تقيد بالعرف ومن سقم ، بمستوى من الذوق والتنفيذ لا يتوافر في الإنتاج بالحملة في الوقت الحاضر .

وقد حافظ فن الباروك أيضاً على هذا المستوى بوجه عام على الرغم من فجاجة الذوق المطردة التى اتسمت بها الأعمال التى خصصت للقطاعات العريضة من الجمهور . والحقيقة أن حركة الإصلاح المضاد قد آذنت بمولد فن لا يخاطب فحسب أهل الريف بل يتوجه أيضاً ، وعلى نطاق أوسع ، إلى الطبقات الدنيا من سكان المدن . وإلى ذلك يرجع أصل كثير من الخصائص البارزة الهامة في الفن الشعبي . إن عقيدة الألم والعذاب والانفعال المفرط والإيمان بنعمة الشهادة والانتشاء والانجذاب الروحيين ثم الاستعداد للاستغراق فيما هو لاعلى بعيد عن التصور مستعص على الاكتناه إنما هى سمات عامة شائعة في فن الباروك ؛ وبهذه المعالم وجدت النزعة العاطفية الحديثة والنزعة الذاتية التى تهول غاية التهويل في تقدير الذات ، طريقتهما إلى الفن البصرى ومهدتا السبيل إلى الرومانسيين المتأخرين . وإننا لا نزال نجد لدى فنان مثل روبنز Rubens أو برنينى Bernini أعمالاً تلقائية تماماً بالغة الروعة ، بيد أنه عندما تأتى للفنان الآلى (الروتينى) غير الخلاق أن يسد الحاجات التى دعت إلى فن هذين العملاقين ، فاننا نلمس مهارة في الملق تحز في النفس ، وذلك وفقاً لوصفة تماثل في جوهرها وصفة الفن الجماهيرى الحديث . وإننا نلاحظ أن فن

الإثنوغرافية (أى فن الأيقونات) لدى الكنيسة الكاثوليكية يصطنع شيئا فشيئا تلك الملامح التى تضى على الصورة التكريسية الدينية الحديثة طابعها البورجوازي الهابط . فشاهد المسيح حاملا خشبة الصليب والمسيح البستانى وتوبة مريم المجدلية والسامرى الصالح وتوما غير المؤمن والمسيح فى عمواس - وقد أصبحت هذه المشاهد تحتل فى الوقت الحاضر محور الاهتمام الفنى - إنما تمثل جميعا مشاهد حزينة باكية ينفرط لها القلب ، كما أن كثيرا منها ذو طابع شخصى خاص .

والحقبة الأولى فى تاريخ التصوير التى يطغى عليها بشكل عام ذوق بورجوازي هى تلك التى ظهرت إبان القرن السابع عشر بهولنده . ولكنه ليس من السهل استنادا إلى الأعمال المتوافرة لدينا ، أن نخرج بآراء قاطعة حول مستوى الإدراك الفنى الذى ظهر بين الفئات المختلفة من المواطنين . فلقد كانت مضاربات السوق ، والبحث عن سلع صالحة للاستثمار ، ثم طريقة الجمع والانتقاء كانت تعتبر جميعها من المعالم الأساسية للإنتاج الفنى فى ذلك العصر بحيث كان لها ما لآى اهتمام بالعمل الفنى فى حد ذاته من قيمة وخطر . فان جميع طبقات الشعب ، بقدر ما كان يتأق لها من رأسمال أيا كان ، ولا نستثنى من ذلك أهل الريف ، كانوا يدلون بدلوهم فى مضاربات الصور هذه وفى تكوين المجموعات الفنية . وقد تحددت تلك الكمية الهائلة غير المعهودة من الصور بالمرء إلى أن يتحدث عن قيام إنتاج إجمالى ، بيد أن مستوى هذه الصور ظل محتفظا بارتفاع نسبى ذلك أن الناس لم يكونوا يشترونها فى العادة لتلائم أذواقهم بل لقيمتها التجارية ، وهذه كان يحددها فى الغالب الخبير الفنى^(١) . والنقاط الوحيدة التى تتضمنها هذه الصور والتى توحى بالفن الشعبى المتأخر ، هى صغر أحجامها وتناولها لموضوعات مستمدة من الحياة الحارية وأسلوبها الفنى ذو النزعة الطبيعية الظاهرية شيئا ما .

١١ - الفن الشعبى لدى الطبقة البورجوازية الحديثة :

مع انهيار نظام الرعاية القديم فى القرن الثامن عشر ، واستبعاد البلاط والطبقة الأرستقراطية بوصفهم من المشترين الدائمين للآثار الفنية ، واعتماد الفنان بالتالى على

(١) المرجع السابق ٤٦٦ .

السوق الحرة ، ينتضى تاريخ ما قبل التاريخ بالنسبة للفن الشعبي . ويبدأ تاريخه الصحيح فى انجلترا ، وينصب جل اهتمامه على الأدب ، ويختص فى المقام الأول بالطبقتين العليا والوسطى للبورجوازية . فان الشعور الحديد بالحاجة الملحة إلى مادة للمطالعة ، وذلك الطلب المتزايد الذى لم يكن المجيدون من الكتاب بقادرين على الوفاء به ، ثم الإرهاصات الأولى للرواية ، ثم معايير الذوق قبل الرومانسية قد أسفرت عن هبوط تدريجى فى المستوى الفنى وغلظ وفجاجة لدى الأنماط الثقافية العليا من الأدب ، امتد أثرهما حتى إلى أعمال أعظم الكتاب . فقد أصبحت العواطف السامية والمشاعر الرقيقة تحاط بالإعجاب البسيط الساذج فى غير تمنع أو تبصر ، وهو أسلوب لم يتأت التحلل من قيوده منذ ذلك التاريخ إلا لقلّة قليلة من الفنانين . واتخذ الأدب تلك الصورة التى بقى عليها فى جملة حتى يومنا هذا ، ألا وهى كونه تحليلًا للمشاعر . وتحولت قصة الحب إلى «تربية عاطفية» education sentimentale للبطل والبطة تجردهما من الطابع البطولى ، وتدججهما فى طرائق حياة القارئ الخاصة ، وبذلك تخطو الخطوة الأولى على طريق الضحالة والتفاهة وتنتهى بأعمال هى فى الحق مسخ تام للنوع الذى تنتسب إليه .

وإذا نحن عدنا إلى الماضى مخلفين وراءنا الرواية الحديثة ذات الرقم القياسى فى التوزيع ، فإننا نجد أن أهم اكتشاف تم فى القرن الثامن عشر هو قصص الرعب . وكانت هذه قد اجتمعت لها بالفعل عناصر أدب الإثارة الحديث ، ألا وهى الحب والأسرار والجريمة والعنف والكوارث . وكثير من هذه الجوانب يوجد بالفعل فى قصص الفروسية والمغامرة القديم ؛ وبعضها مستمد من الرواية التصويرية والموال الفولكلورى ؛ ولكن الجانب الأعظم منها يرجع إلى أصل شبه تاريخى يرتبط باهتمام عصر ما قبل الرومانسية بالعصور الوسطى . وقد انحدرت عن قصص الرعب مباشرة حكايات قطاع الطرق والجرائم وأعمال العنف ، التى ظهرت فى بواكير القرن الثامن عشر . وأعقب هذه نوع أقل همجية ووحشية بعض الشيء من قصص المغامرة ، وقد حلت محل هذه الأخيرة ، قرب نهاية هذا القرن ، قصص الحب من ناحية والقصص البوليسى من ناحية أخرى . وقد وجد هذا المجرى من التطور ما يوازيه ، كما وجد النموذج الذى يحتذى إلى حد ما ، فى المسرح الشعبى الذى

يكشف عن تطور مطرد دائم بدأ من المسرحيات الأسرية العاطفية لكل من ليلو وديديرو ، عبر الميلو دراما والفوديفيل والمسرحية المتقنة الصنع *piece bien faite* حتى فيلم الإثارة في وقتنا الحاضر . ولقد كانت الرواية المسلسلة ومسرح الشارع هما المثلان البارزان المبكران للفن الشعبي بمعناه الحديث . وكان جمهورهما يشتمل على قطاعات المجتمع كافة باستثناء أهل الريف الأقحاح ، كما قد سيطرت عليه شيئا فشيئا طبقة اجتماعية نصف مثقفة ذات حاجات فنية متواضعة بعض الشيء . ولقد كان الأدب الشعبي في بداية عهده يضم أعمال كتاب من أمثال بلزاك وديكنز ، ولكن عملية التدهور والانحلال بلغت الغاية من السرعة والعنف ، إذ سرعان ما أصبح على رأس هذا الأدب جورج أونيه George Ohnet ومارى كوريللى Marie Corelli . لقد بدأت بأحلام اليقظة التي داعبت خيال رستيناك Rastignac وانتهت بأعماط قصص سندريلا ، التي تدور حول السكرتيرة الخصوصية التي كانت لها ساقان غاية في الفتنة ولكنها كانت في الوقت ذاته فتاة عفيفة شريفة ، حتى إن رئيسها لم يجد بدا من الزواج منها .

ليس ثمة صورة من صور الفن نستطيع أن نتتبع فيها تغير كبير عناء التدهور المطرد للذوق مثل فن الأوبريت - وهو صورة كانت تحمل بين أطوائها ، دون شك ومنذ بدايتها الأولى ، بدور التدهور التي لحقتها فيما بعد ، ولكنها مع ذلك كانت تمثل فنا استطاع في مبدأ الأمر على الأقل ، أن يجتذب إليه فنا موهوبا عظيما مثل أوفنباخ Offenbach ولقد تحولت الأوبرت في غضون رحلتها من باريس أو بودابست من مسرحية لاذعة السخرية بالمجتمع إلى أنشودة سقيمة كاذبة يمتزج فيها الزيف والبطلان بفساد الذوق بدرجات متساوية تقريبا . و « الأرملة الطروب » Merry Widow و « أميرة سارداس » The Csárdas Princess لا تمثلان بحال نهاية المطاف ؛ فلا يتحقق المثل الأعلى للأوبريت ، إلا بتلك الألحان المحلجلة المدوية وتلك الضخامة المفرطة التي تبدو على الاستعراضات الحديثة ، وذلك الفيلم السينمائي الموسيقى الضخم الذي نشهده في الوقت الحاضر . ومن الشروط الجوهرية أيضا التي ما زالت الأوبريت تحتفظ بها ألا تجلجل وتدوى فحسب بل وتدمدم أيضا ، فإن الأغنية الغرامية العاطفية المستمدة من قصص القرن الثامن

عشر الخيالية ، ينبغي أن تأخذ مكانها اللائق بين هذه العروض المحيرة التي تصمم الآذان . وليست هذه بتركيبة مستحدثة ؛ فليس في وسعنا فحسب أن نقف في تاريخ سابق سحيق على مثل هذه الرغبة في إحداث التأثيرات الضخمة وفي قهر الحواس والسيطرة عليها بالضوضاء والضوء الباهر ، وبالتظاهر والبهرج على أشد المستويات إفراطا ، بل إننا نجد كذلك المزج الخاص بين الحسى والجنسى ، وبين الوحشية والعاطفية، الذى لا تحقق الأفلام السينمائية النجاح بدونه إلا في القليل . ولكن معايير الذوق كانت على الدوام في تدهور وهبوط مطردين . « فساد الذوق » ليس في الواقع بالأمر الجديد ، ومن شأن التاريخ المتتبع لفساد الذوق وظواهره — مثل أنماط التعبير المطروقة المبتذلة والأساليب الملتوية في مخاطبة الاهتمامات الغريبة والمشاعر الدخيلة والخطط الهادفة إلى استثارة الغدد الدمعية وطرق انتزاع عطف الجماهير — أن يعيننا على إدراك مدى التأثير الذى تخلعه هذه الحيل لا على الفن الشعبى وحده بل على فن الأساتذة الكبار ذوى الأصالة . إن قلة قليلة من عهود تاريخ الفن استطاعت أن تتحاشى هذه المظاهر تماما ، ويكاد لا يوجد عصر من العصور لم يخرج إلى جانب روائع الآثار أعمالا حقيرة سقيمة غير محكمة الصنع أو مرقعة مهوشة تماما . ولكن الفارق بين إنتاجنا الفنى في الوقت الحاضر وبين كل إنتاج سبقه هو طابع الحرص والدأب والحذق الذى يجرى عليه لإخراج ذلك الغناء الذى تبذل في تطويره وإثرائه العناية الفائقة وذلك الهراء الذى يجرى تنظيمه بكل إحكام ودقة .

ويبدأ تاريخ الذوق الفاسد بالمعنى الحديث قرب ختام القرن الثامن عشر بلوحات جريز Greuze . وهنا نقف للمرة الأولى على طغيان الأدب على فن التصوير ، ليس فحسب بمعنى احتواء الصور على مضمون يمكن أن يصاغ بأسلوب شعري أو فلسفى — ذلك أن هذا كان هو الوضع الطبيعى قبل ظهور الآخذين بالمذهب التأثيرى — بل من حيث أن الأدب يكشف عن نفسه في إنتاج أعمال ذات مضمون أدبى بحت ، في حين أن قيمتها التصويرية تكاد تعتبر معدومة تماما . ثم يبدأ حينئذ تاريخ ذلك التصوير المبتذل للآمال والرغبات الواهمة والقصص والحكايات ، الذى كان يأخذ تارة طابع الوعظ الخلقى ويمنح تارة أخرى إلى الشهوانية ، وإن كان يزعم لنفسه على الدوام مظهرا غير مظهره الحقيقى . ومثل هذا الكذب والإفك يستمدان

أصولهما من أيديولوجية جمهور تتنازع بالنظر إلى تكوينه غير المتجانس ، المطامع الليبرالية التحررية والاعتقادات الجامدة ، والخيالات الثورية الرومانسية والواقع العملي الرجعي ، ومبادئ الحرية الأدبية ونزعة الامتثال المتخاذلة ، وجمهور لا يزال في حالة من التذبذب والتأرجح .

ونقطة التحول التالية في تاريخ هذا النمط من الفن الذى ليس له من معالم مذهبية واضحة فضلا عن التنافر الأساسى بين مقوماته ، قد صاحبت تبوء الطبقة البورجوازية مركز السيادة المطلقة فى فرنسا وذلك فى عهد الإمبراطورية الثانية فضلا عن بريطانيا فى العصر الفيكتورى . وأصبح إفك هذا الفن وتناقضاته مرتبطين بطابع حياة حديثي النعمة ، الذى يتمثل فى الأبهة والترف والثقافة المنقولة عن الغير نقلا مجردا ، والذى يخضع فيه الإنتاج الفنى برمته لاعتبارات خارجية تقول بالمكانة والهيبة . أما الأفكار والعواطف التى تتصدى للتعبير عنها ، فقد كانت فى مثل بطلان وزيف المادة التى اتخذت واسطة لهذا التعبير . وأصبح النبل شعارا أدبيا مبتذلا ، والعفة تلاعبا بغوامض الكلم والمعميات ، وأدب السلوك مجرد واجهة وقناع ، وكيف لا والرخام قد استبدل بالجبس والحجارة بالطين والذهب بالتذهيب ولم يبق مما هو حقيقى صادق غير القطيفة الرديئة والحرير الذى يغطى الأرائك ويتخذ ستائر للأبواب .

ولا تظهر الطبيعة الدولية للذوق الرسمى الحديد فى أى مجال آخر على مثل ما تظهر عليه فى فن التصوير من اتساق وفخامة . فجيروم Gérôme ورينولت Regnault وبوجيرو Bouguereau وكابانل Cabanel فى فرنسا ، ولا يتون Leighton وبوتنر Poynter وألما تادما Alma Tadema وهركومر Herkomer فى إنجلترا ، وماركارت Markart وبوكلين Bocklin وكلينجر Klinger وشتوك Stuck فى البلاد المتحدثة بالألمانية ؛ يمكن اعتبارهم ، برغم كل ما قام بينهم من فوارق وبرغم التمايز الواضح بين مجالات نشاطهم ، دعاة نمط شائع واحد من التصوير وهو ذلك الذى يرمى إلى إحداث تأثيرات محببة ، ويتوسل إلى ذلك بضرب من التصوير الهزيل الذى لا يكاد يكون له من شمة أو مظهر مميز ، أما عن أسلوبهم « الأدبى » فهو مأخوذ عن فن جريز وربما قد أخذوا عنه أيضا أشياء أخرى.

وبدلاً من أن يعتمد هؤلاء على الإعراب عن شيء بصرى حقيقة ، فانهم يحاولون التعبير من خلال وسط بصرى عن تجارب لا بصرية في جوهرها . وهم يهدفون إلى إعفاء أنفسهم وجمهورهم كذلك من مثونة ذلك الجهد الذهني الذي يتطلبه رد الحقيقة الواقعية إلى تعبيرات بصرية ، وتكمن مهارتهم في القدرة على استثارة مشاعر إشباع الذات بأيسر السبل الممكنة وأقلها جهداً . فهم يرسمون لوحات تهدف إلى حمل المشاهد على الشعور بالفخر والاعتزاز بحصيلته المتواضعة بعض الشيء من المعلومات التاريخية ، وبالتاريخ الذي صنف وأعد له بطريقة لا خيار له فيها ، وبإبطاله القوميون وبأعلام البشرية وأقطابها ، وبكل ما هو جليل فخيم ذو أهمية وبهرج ، فالفرنسيون يستثار فيهم شعور الاعتزاز والفخر بأنهم ورثة الثورة الفرنسية ونازيون ، أما سائر الناس فيولد فيهم الإحساس بأنهم إن لم يكن لديهم ما يفاخرون به ، فحسبهم انتمائهم إلى ذلك الجنس البطل الذي أوجد كل هذه الفخامة وحقق كل ذلك الجلال . إنهم يصورون أنشودة رقيقة بديعة ، « تجيش بالمشاعر » ، وتتيح للرأي أن ينعم بدفء براءته الصبائية . إنهم يصورون حكايات تهدف إلى إظهار الحياة بكل همومها ومخنها كما لو كانت لعبة لا ضرر منها وهم يصورون نماذج عارية يحرصون فيها أن تقف على الحدود ما بين التصوير المكشوف الفاضح وبين النزعة الوثنية الحسية التي توحى في الظاهر بصحتها وسلامتها . وللتعويض عن افتقارهم إلى أية علاقة شخصية أصيلة بالواقع ، يعرضون في لوحاتهم « صدقا للطبيعة » يتسم بالتطفل والتظاهر والتدقيق المفضى . وبالنظر إلى قصورهم عن حملنا على الاقتناع فانهم لا يجدون مندوحة عن التحايل والخداع . ولا تقع عليهم فحسب تبعة ذلك النمط من الصور الذي يجد القبول على أوسع نطاق وأعمه إلى وقتنا هذا ، بل إنهم مسئولون عن الأشكال التمثيلية الجاهدة التي ينبغي أن تقوم على أساس منها كل من أوصاف الطبيعة التي يأتي بها كاتب ناجح وأساليب تهئية « الجو » يلجأ إليها أى مخرج سينمائي يتطلع للشهرة والمجد .

١٢ - السينما :

وتمت الخطوة الحاسمة الأخيرة في سبيل خلق الفن الحديث القائم على الإنتاج بالجملة ، عن طريق امتزاج البورجوازية الدنيا بالطبقة العاملة ، ونشوء نمط اجتماعي يحتل مكانا وسطا بين هاتين الطبقتين ويشعر بالاغتراب إزاء كل منهما ، وهو ذلك

النمط الذى تكنتظ به دور السينما فى الوقت الحاضر ويشتري أكبر عدد من أجهزة التلفزيون ، وأحدث الأسطوانات المسجلة وأردأ مستنسخات الصور الملونة . والفيلم السينمائى ، دون الفنون جميعا ، يسد حاجات هذا الفريق من الناس على الوجه الأكمل ، مثلما يعتبر كذلك أصدق المنتجات دلالة على الثقافة الجماهيرية . فليس من شكل آخر من أشكال الفن يقدم كل هذه المنوعات فى آن واحد ، كما أن أحدا منها لا يستطيع أن ينى بكل هذه المطالب المتباينة فى وقت واحد . بيد أنه ما من مجال آخر للنشاط الفنى يتطلب مثل تلك الاستثمارات الضخمة التى يتطلبها هذا المجال كما لا يضاهاه ميدان آخر فى اعتماده الكلى على النجاح المادى العاجل .

ولقد تطور الفيلم إلى فن شعبى وذلك عن نمط قريب الشبه بالفن الفولكلورى . بيد أنه لم يكن فى بداياته الأولى فنا يختص بالجماهير العريضة ، بل كان يعتمد على تلك الجماعة المحدودة العدد شيئا ما والتى كان يستهوها أى لون جديد من ألوان التسلية . ولم يزعم الفيلم على أى وجه أنه «فن» ؛ بمعنى أن مخرجى ومشاهدى الأفلام الأولى لم يكونوا أكثر وعيا باسهامهم فى نشاط من أهل الريف حين يغنون أغانيهم أو يزخرفون الحاجيات التى يستخدمونها فى بيوتهم . ومثل هذه الأفلام — التى لم تكن تزيد فى الواقع على كونها نماذج صغيرة لمشاهد من الحياة ، مثل قاطرة تتحرك أو فرس فى سباق ، ثم فيما بعد ذلك بقليل فصولا قصيرة من الوقائع المألوفة المسلية بدرجة ما — لم تكن تعتبر دون شك من قبيل التمثيل الفنى بل استعادات للواقع . وكانت المواقف التى تظهر فى هذه الأفلام يتخذ فى التعبير عنها أسلوب مبسط ساذج قريب من الأفهام بوجه عام كما هو الحال مع الفن الفولكلورى ، كما لم تكن تتطلب إلا القليل أوروبما لم تكن تتطلب شيئا على الإطلاق من المهارة الفنية من جانب مخرجها . ولم تكن تهدف إلى الأصالة والتفرد ، بل أن تكون مفهومة وحسب ، أما الأصالة وبراعة التعبير فقد تحققتا لها فيما بعد . ولا يزال الفيلم السينمائى إلى اليوم قريب الشبه بالفن الفولكلورى من حيث إن الصراع فيه بين جودة المستوى والشعبية لا يظهر على مثل الوضوح الذى يظهر عليه فى أشكال الفن الأخرى ، حتى إن فرص النجاح المتاحة لفيلم جيد ، تفوق إلى حد بعيد تلك التى تنتظر رواية أو لوحة جيدة . ذلك أن أى فن تقدمى ناهض ، بغض النظر عن الأفلام السينمائية ، يستخدم لغة خاصة به ،

تعتبر إلى حد ما غير مفهومة إلا لمن لم دراية به . وتتطلب تعلم هذه اللغة إعداداً ضخماً طويلاً لاسيلاً إلى اختزاله أو الاضلاع به في سن طاعة . أما لغة الفيلم فهي على خلاف ذلك شيء يمكن أن يتعلمه الحليل الآخر دون أن يكابد أى تثقيف أو أدنى مشقة . وهو مع ذلك ، إن جاز لنا هذا التعبير ، ملكية فكرية عادة ، على الرغم من أن أساليب التعبير « الفيلمية » — ولا سيما منذ اختراع الفيلم الناطق واستحوذه على الأصول الفنية للمسرح بكاملها — قد أخذت في الانحلال التدريجي وأصبحت تقتصر على بعض الأغراض الخاصة « المسماة بالفنية » . ولن يكون في استطاعة الحليل المقبل إلا في القليل فهم وسائل التعبير جميعاً التي ابتدعت في العصر البطولى للفيلم ، كما أن الشقة التي تفصل بين خبراء الفن وعامة الناس في سائر فروع الفن الأخرى ستظهر واضحة أيضاً لدى جماهير مشاهدى الأفلام .

والفن الناشئ الحديث شيئاً ما هو الفن الوحيد الذى يكون ميسور الفهم بوجه عام دون أن يؤدي به ذلك إلى السطحية والضحالة . ذلك أن فهم صورة متطورة راقية من صور الفن يتطلب شيئاً من المعرفة بالمراحل السابقة التي تخلفت عنها آثار معينة على الرغم من أن زمنها قد ولى . وإنما يقوم تاريخ الفن الحديث ، إلى حد بعيد ، على فصل العناصر التي كانت ترتبط من قبل ارتباطاً وثيقاً إن في قليل أو كثير بعضها ببعض ، ومن ثم يفصل الأدب تماماً عن التسلية وتتفصل الموسيقى الخالصة عن موسيقى المناسبات ، وتبتعد الزخرفة التصويرية عن التفسير البصرى الإبداعى للواقع . أما الشكل الوحيد للفن الذى لم يظهر فيه بعد هذا الانفصال واضحاً أو أن اتجاه الفصل هذا لم يثبت وجوده فيه إلا منذ وقت قريب ، فهو الفيلم . وليس أدل على ذلك من أنه لم يكن ميسوراً في أى فن آخر أن يحقق تلك الإنجازات الجديدة النفيسة مثل أفلام أيزنشتاين Eisenstein أو بودفكين Pudovkin أو رينيه كليير René Clair فضلاً عن النجاح الشعبى الكبير .

وفهم فن من الفنون معناه إدراك العلاقة بين عناصره التصويرية وعناصره المادية والإحساس بأن هذه الرابطة واضحة وضوحاً لا يحتاج إلى دليل . ويصبح الفن عديم المعنى إذا لم تقم عناصره التصويرية بوظيفة ما في مضمار التعبير عن المضمون ؛ أى أنه يبدو لنا غفلاً من المعنى إذا ما تعذر علينا تبين هذه الوظيفة ومن ثم تبدو لنا الصورة على نحو تحكى غريب . وطالما أن الفن كان فناً ناشئاً حديثاً يفتقر نسبياً

إلى التقاليد ، بمعنى أنه طالما بقى بغير صيغ جامدة فان المضمون ووسائل التعبير يرتبطان أحدهما بالآخر بطريقة طبيعية بعيدة عن التعقيد . إذ تنشأ الصور عن المضامين ، أو أنه يبدو على الأقل أن ممراً مباشراً حتمياً فيما يظهر قد وصل ما بين المادة موضوع البحث وصورة التعبير عنها . ولكنه مما يميز كل تطور للفن ، هو أن الصور ، وهى بنايات مستقلة منفصلة قابلة للتطبيق على مضامين مختلفة ، تصبح بمضى الوقت أكثر تجريداً وخواء ، ثم يقتصر فهمها فى النهاية على المثقفين وخبراء الفن . وفيما يتعلق بالفيلم فان عملية انفصال الصور هذه لم تبدأ إلا منذ وقت قريب . وكثير من رواد السينما ينتمون إلى ذلك الجيل الذى شهد مولد هذه اللغة الصورية الجديدة التى يختص بها الفيلـم ؛ وفى نظر هؤلاء تبدوا أساليب التعبير واضحة لا تحتاج إلى دليل . بيد أنه قد ظهرت بالفعل بوادر هذا الاغتراب ولا يكاد يكون ميسوراً الوقوف فى وجه هذا التطور أو عرقلته .

ولم يعد ينظر إلى الفيلـم على اعتبار أنه « فن فولكلورى » ، لو فرضنا أنه كان حقاً كذلك ، بل بات يعتبر فى الوقت الحاضر ، من ناحية ، فناً شعبياً جماهيرياً ، ومن ناحية أخرى أسلوباً فنياً جريئاً من أساليب التعبير التى يصطنعها المثقفون وذوو الخبرة الجمالية من المهتمين بالخصائص الصورية ، على الرغم من أن استخدام الفيلـم فى الدور الأخير شهد تناقصاً متزايداً . ولقد كان بوسع المرء أن يتبين فعلاً حتى إبان عهود الفيلـم الصامت الزاهرة ، أى فى كثير من أنجح الأفلام الروسية والفرنسية ، ميلا ينم عن تخرج بالغ ورضاء شديد أيضاً عن استخدام ما يسمى بالموثرات « الفيلمية » التى تمثل مذهباً صورياً متطوراً تضعيع فيه الوحدة السابقة بين الصورة والمضمون وبين طريقة التمثيل وموضوعه وبين الرسائل البصرية والعنصر القصصى . وطالما كان اهتمام الفنانين منصباً على اكتشاف الإمكانيات الصورية للفن الجديد وتطبيقها على الموضوع الذى تجرى معالجته ، فان من الممكن الاحتفاظ بالمنهج الأصلى ، بيد أنه بمجرد أن يبدأ هؤلاء فى استخدام الحيل الصورية وحدها ، تصبح أساليبهم احتكاراً « لفئة طليعية » ، لا بد إن علاجاً وإن آجلاً ، أن تفقد صلتها بالجمهور العام لرواد السينما . فان تلك « الموثرات » التى كانت يوماً ما مرغوبة مستحبة ، والتى كانت تحدثها تغيرات زوايا الكاميرا ، والمسافات

والسرعات وحيل القطع والنسخ والتلاشي التدريجي والرجوع إلى مقاطع سابقة ، بدأت اليوم تظهر لنا فعلاً في شكل مفتعل مزعج . وقد أصبح جل اهتمام كتاب السيناريو والمخرجين والمصورين هو سرد قصة ما في وضوح وسرعة وبطريقة مثيرة ، مستعينين في ذلك بأساليب المسرح بدلاً من تلك الأصول الفنية التي تختص بها الكاميرا وشاشة العرض .

وقد تطور الفيلم شيئاً فشيئاً حتى أصبح فناً جماهيرياً ، وهو مصير كان مقدرًا محتوماً عليه بالنظر إلى الظروف التقنية والاقتصادية المرتبطة بإنتاجه . وقد ظهر الفيلم منذ البداية ، من جراء الأساليب المتبعة في صناعته واستنساخه وتوزيعه ، ملائماً أشد الملائمة لأن يكون سلعة للاستهلاك الجماهيري ، ولم تتوان صناعة التسلية عن استغلال الإمكانيات المتاحة له إلى أقصى حد ممكن . فإن في مقدوره أن يستخدم الصورة والصوت والموسيقى ، واللون والمكان والزمان غير المحدودين ، وعدداً لا نهائياً من الأشخاص ، ومخزوناً لا ينفد من أدوات التمثيل ، أن يستثير في مخيلات الجمهور رؤى خادعة كاملة دون أدنى جهد ذهني من جانبهم — وهكذا أصبحت كل هذه المواد وكثير غيرها مما كان بعيداً جداً عن التصور رهنا بتصرفه .

إن كل فن إنما يرد الحقيقة الواقعية إلى مستوى معين من الإدراك ، ويترجم ألوان الخبرة المتباينة إلى لغة صورية متجانسة إن في قليل أو كثير . وعن طريق هذا الأسلوب غير مباشر في التعبير ، يثير الفن فيمن يواجهونه انطباعاً أشد ما يكون حدة ، وإن كان يتطلب منهم في الوقت ذاته ، أن تكون لديهم القدرة والرغبة في ترجمة خبراتهم الخاصة إلى لغة أشد تركيزاً وعسراً . ويتناسب تذوق الفن تناسباً طردياً مع قدرة المتفرج على فهم الإيماءات أو الإيماءات الصرفة . وعلى سد الثغرات التي يتركها أسلوب الفنان الإضماري في التعبير . أما ما يميز الفيلم ، في ضوء هذه النظرة عن سائر الفنون الأخرى ، فهو أنه يسير وفقاً لأسلوب أشبه بأسلوب «جلا جلا هنا الحوا !» أو «اتفرج ياسلام !» . فهو يقدم صورة كاملة تامة بعد أخرى بطريقة لا يستطيع المشاهد معها أن يرى أو يسمع إلا ما كان في حد ذاته مرئياً أو مسموعاً ، ولا يقتضي الأمر منه أكثر من أن ينشئ بعض الارتباطات الذهنية . أما عن عناصر هذه الارتباطات فتقدم له فعلاً الواحد بعد الآخر . وعلى حين أن

الفن بعامة يتطلب نشاطاً حاداً مركزاً للفكر أو الخيال ، فان الفيلم يعرض فعلاً الصورة التي يراد تخيلها ، أو أنه على أية حال يقود المشاهد من صورة إلى أخرى ، بحيث يوفر عليه مؤونة استخدام قدراته الذهنية . ولقد سمي الفيلم بحق كتاب العوام biblia pauperum أو « كتاب مصور للحياة لمن يجهلون القراءة » (١) .

ومع ذلك فان الفيلم يستأثر بمبدأ صوري يختص به ؛ فهو تصوير فوتوغرافي متحرك ، ومن ثم فهو يقدم لنا بذلك وجهة نظر جديدة حقاً . ولكن هذه الحقيقة الماثلة في أن للفيلم قاعدة يختص بها ، لا تستتبع أن يأتي الفيلم [حتماً بنتائج] مثمرة من الناحية الفنية ، كما لا تعني أيضاً أنه قد نشأ عن حل لمعضلة من المعضلات الفنية . والفكرة الأساسية التي يقوم عليها الفيلم السينمائي — ألا وهي عرض الأحداث والتجارب على هيئة صور متحركة — نشأت كنتيجة ثانوية لاكتشاف يغلب عليه بوجه عام الطابع العرضي الاتفاقى . فقد خطرت لواحد من الناس فكرة مؤداها أنه قد يكون في الإمكان عرض سلسلة من الصور الفوتوغرافية السريعة التي تلتقط لحدث معين كما لو كانت سلسلة متصلة ؛ وجوهر هذه الحيلة يكمن في إمكان تسجيل الحركات واستعادتها . وفي هذه الحالة يبدو واضحاً أن فناً بعينه قد انبثق عن الطبيعة الخاصة لأسلوب تقني ؛ وهو ما كان سيقوله سمبر Semper في هذا الشأن . وبما لا شك فيه أن الأسلوب التقني كان موجوداً قبل المشكلات الفنية التي أمكن حلها بوساطته . والواقع أنه قد تحقق له التطور الكامل قبل أن يعرف أحد وجهاً للإفادة منه (٢) . ربما كان صحيحاً أن مسار التطور يأخذ في العادة اتجاهًا مخالفًا ، أى يبدأ بأدراك مشكلة فنية وينتهي باختراع أسلوب تقني ؛ ولكن الفيلم يدلنا على أننا قد اعتدنا أن ننظر إلى تاريخ الفن نظرة غير موفقة أو فاحصة على الإطلاق إذ نعتبره تاريخ مشكلات ، وأن مبادئ الفن ليست إلا حلول مشاكل . وينبغي أن تكون قصة نشأة الفيلم بمثابة نذار لنا بالدور الذي تلعبه الصدفة — أو ما ينبغي أن نسببه بالصدفة في إطار المشكلات الفنية وحوّلها — في تاريخ المبدعات الروحية .

Bernhard Diebold : «Film und Drama», Die Neue Rundschau, XLII (١)
(1932), 404,

B. Balázs : Der sichtbare Mensch (1924) : Der Geist des Films. (1930) (٢)

بيد أن الفيلم ليس إلا أبرز مثل ، إذ إنه ليس بالمثل الوحيد ، على الابتكار التقنى الذى لا يخلق شكلاً فنياً جديداً ومشكلة فنية جديدة أيضاً . وهو دليل دامغ على أن تاريخ الفن لا يتبع دائماً طريق المنطق والعقل . فاننا نجد هنا حلولاً لم تسبقها أية مشاكل ؛ إذ تكشف الحلول التى توجد بطريق عرضى ، عن مشكلات لم تكن قد صيغت بعد ، وأسلوب تقنى يثبت نجاحه بصورة لم تكن متوقعة على الإطلاق . كما أن تطور الفن لا يسير فى بساطة ، كما قد نخلل لنا ، من مشكلة إلى حلها ومن ضرورة بعينها إلى عملية تقنية ؛ بل إنه يأخذ غالباً ، كما هو الحال مع الفيلم ، الاتجاه العكسى . ويستتبع طابع الفيلم الذى يقوم أساساً على التصوير الفوتوغرافى ، وجوب محافظته على أجزاء معينة من الواقع دون ما تعديل أو تبديل ، كما يتطلب منه أن يتيح « لصوت الطبيعة » أن يدوى فى الأسماع بغير وسيلة أو واسطة على خلاف الحال مع سائر الفنون الأخرى . ذلك أنه مهما التزمت هذه الفنون بالنزعة « الطبيعية » فى اختيار وسائلها ، فلن يكون فى مقدورها قط سوى محاكاة الأشياء الطبيعية فحسب ، دون أن تستخدمها قط فى حالتها الأولية الأصلية غير المعدلة . وهى فى عرضها لهذه الأشياء تخلق صورة جديدة للموضوع ؛ إذ تحلل موضوعات التجربة المألوفة وتقيم علاقات جديدة بين عناصرها . أما الفيلم فهو الفن الوحيد الذى ينقل أجزاء كبيرة من الواقع دون تغيير أو تبديل ؛ صحيح أنه يتولى تفسيرها ، ولكن هذا التفسير يظل مع ذلك تفسيراً فوتوغرافياً . فالمنظر النحلولى أو الطريق أو الوجه أو الإيماءة التى تلتقط صورتها فوتوغرافياً ، تبقى إلى حد بعيد على ما هى عليه فى ذاتها . وثمة مثل واحد كفىل بأن يبين لنا كيف أن المناظر وأدوات التمثيل تحتفظ بصبغتها « الطبيعية » على الوجه الأكمل ، وكيف أن الواقع على خشبة المسرح يختلف اختلافاً كلياً عن الواقع فى الفيلم ، فساعة الحائط المضبوطة تعتبر شيئاً لا يطاق على خشبة المسرح ؛ ولكنها من أكثر أدوات الفيلم شيوعاً وأقلها استلفاناً للنظر . وحقيقة الأمر هى أن كل الأشياء العينية فى الفيلم من ممثلين أو مناظر أو تعبيرات للوجه أو مشاهد خلوية ، تعتبر فحسب أدوات مسرحية . وعلى الرغم من الصبغة الطبيعية الأساسية للفيلم ، فانه يستعين بالأنماط الثابتة والشخصيات النمطية والصيغ السيكلوجية المسلم بها . فان الممثلين السينمائيين جميعاً

من أمثال شابلين ومارى بيكفورد ودوجلاس فربانكس وجريتا جاربو ، وغيرهم ، قد تخصصوا فى أنماط محددة للغاية من الأدوار . وبدا كل منهم أقرب إلى كونه نوعا نادرا من الحيوان منه إلى ممثل عظيم للشخصيات ؛ فقد كانت قسما ت وجوهم المميزة وأنماط أجسامهم ومشيتهم وإيماءاتهم ، أهم بالنسبة للأدوار المنظومة بهم من أية ملكة على خلق الشخصيات . وإن ملاحظة جوته حول المسرح القائلة : « والخلاصة ، أن المظهر الجسمانى للممثل له الأهمية القصوى ، مثل رجل أنيق أو امرأة فاتنة . . . » ، لا غبار عليها فى جملتها ، غير أن أهمية الممثل فى الفيلم لا يتعدى فى الغالب كونه حيوانا نفيسا نادرا .

أما المخرج السينمائى بودفكين ، الذى نادى بأن الفيلم لا يستخدم الأشخاص إلا فى صورة مادة خام ، حتى إنه ليعالج مثل هذه « المادة البشرية » ، كما دعاها ، على قدم المساواة تماما مع المناظر الخلوية والموضوعات الأساسية ، فقد أكد فى الوقت ذاته أن أهمية الهيئة الجسمية للممثل السينمائى تفوق إلى حد بعيد أهمية تفرده الروحى . والواقع أن كوليشوف Kuleshov سبق أن أثبت بالتجربة الأهمية الطفيفة نسبيا التى تعلق على ملكة التعبير فى ميدان التمثيل السينمائى . فقد عمد لإثبات دعواه هذه ، إلى الربط عن طريق المونتاج ، بين لقطة قريبة واحدة بعينها لوجه شخص ينم عن جدية ، وإن كان لا يتميز بغير ذلك ، وبين عدة صور مختلفة ، بدلا بذلك على أن المشاهد يأخذ التعبير ذاته من تعبيرات الوجه ، بحسب ظهوره رفق تركيب الفيلم تاليا للمائدة صف عليها الطعام أو صدر عار أو رأس مبتورة على أنه يعبر عن الجوع أو الرغبة الجنسية أو الخوف أو الاشمئزاز^(١) . بيد أنه لو صح ذلك ، لكان من الميسور إحداث التعبير الانفعالى بوساطة النوع ذاته من الوسائل الآلية كما فى التعبير عن العلاقات المكانية والزمنية ، فمن الحق كى ينادى الروس ، أن ثمة إمكانا مطلقا لأن نستبدل بالممثل السينمائى المحترف الممثل الهاوى ، وبذلك يمكن إقامة همزة وصل ، إن لم يكن همزات بين الفيلم السينمائى والفن الفولكلورى .

ويذكر بودفكين في موضع ما أن ذلك التأثير الطبيعي للغاية والداعى إلى الاقتناع ، بل والمثير حقا الذى يحدثه مشهد انفجار قنبلة جاء فى أحد أفلامه ، لم يتحقق نتيجة لمجرد تصوير قنبلة متفجرة ؛ فان ذلك لم يكن ليسفر إلا عن صورة مضطربة مختلطة عديمة التأثير تماما ، فقد كان عليه أن يجمع العناصر الفيلمية المكونة للحدث المراد تمثيله من شتى ميادين الظواهر الطبيعية بل وأشدها تناقضا ، ثم يضمها بعضها إلى بعض فى علاقة مصطنعة تماما . ومن ثم فالفيلم يعتبر عملية « فبركة » ، إن لم يكن لشيء آخر فلا أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بجهاز فنى معين ، بخلاف أية صورة أخرى من صور الفن . ولا يقتصر الأمر كما هو الحال بالنسبة للفنون الأخرى ، على أن الأداة تفهم نفسها كواسطة تكاد تكون غير ملحوظة بين الفنان وعمله وبين الشخص المتذوق المستمتع ومصدر استمتاعه . فن الخصائص المميزة للفيلم أن تحقيق الانطباع المنشود يأتى نتيجة لعملية تجسيمية توضيحية آلية إلى أبعد الحدود ، لا تمت بصلة إلى التجربة الأصلية التى اعتمدت فى ذهن الفنان . أما عن اغتراب الفنان عن خبراته التى لا تزيد على كونها خبرات باطنية شخصية ، رغم أن هذا الاغتراب يعتبر شرطا حتميا لازما لأى تعبير ، ولازما لأى اتصال يتيسر فهمه لدى الغير ، فانه يظهر هنا فى وضوح وبمقدار لم يكن معهودا من قبل . وفضلا عن ذلك فان الفيلم يحقق تجسيدا كاملا لخبرة المشاهد الباطنية ؛ فلم يتأت لأية وسيلة أخرى مثلما تأتى للسينما من فاعلية فى صب مختلف أنماط السلوك المعبر عن الذات لدى الإنسان الحديث فى صيغ محددة ثابتة ، وتشكيلها وفق بعض المخططات الملائمات الشخصية القابلة للتكرار آليا . فالفتاة فى العصر الحديث لا تلبس وتزين فحسب بل وتتكلم وتبسم أيضا على غرار النجمة السينائية التى هى موضع إعجابها وحسدها . ولم تعد المسألة تتعلق بذلك الاندماج الذى لا غناء عنه — والذى لا يبلغ قط منتهاه — بين القارئ أو المشاهد وبين مبدعات المؤلف المثالية ، بل إنها مسألة نبذ تام لشخصيته وتحول لوجوده الخاص إلى « شىء » أو « سلعة » ، وهو عين التحول الذى أحدثته صناعة السينما بالفعل فيما يتعلق بالمشاهدين والقصة وأحلام المؤلف . وهنا لا يتحتم على البائع أن يقهر عميله ، فالجمهور إنما يقف هناك مستسلما للاقتناص والصيد .

إن كل فن يقوم أساسا على صراع بين الذات والموضوع وبين الخبرة الباطنية والصورة وبين الرؤية الأصلية والعمل الدائم الباقي . ويبرز هذا الصراع فى كل من

العملية الإبداعية التي يقوم فيها الفنان بتجسيد رؤياه ، وفي عملية التقبل التي تتمثل في جدل باطني بين المعنى الموضوعي للعمل ونظرة المشاهد الشخصية إلى العالم . أما عن رؤى الفنان الشخصية غير المتجسدة ، وكذا تصورات المشاهد المشتتة التي لا تنطوي على أى إلزام ، فهما يفتقران إلى هذا الصراع الحيوى ومن ثم فهما ممتنعان العلاقة بالفن . وإذا نحن نظرنا إلى الأمر من هذه الزاوية ، فسنجد أن المتعة التي يستمدّها معظم رواد السينما إنما هي متعة لا صراع فيها ولا صلة لها بالموضوع . فالأعمال الفنية التي تعرض هناك لا تجد من يتصدى لها من الأشخاص ذوى التجربة الفردية في الحياة والمطامح الروحية الخاصة بهم ؛ فلا يعدو أمر الفيلم ، (بالنسبة إلى المشاهدين) كونه يضرب ، إن جاز لنا هذا التعبير ، على أجهزة تسجيل ليس في مقدور أى منها إلا أن يردد مرة أخرى ما سبق أن لقنه .

الفصل السادس

القوى المتصارعة في تاريخ الفن
الأصالة والمواضعات

الفصل السادس

القوى المتصارعة فى تاريخ الفن الأصالة والمواضعات

١ - لغة الفن :

إذا ما كان على المرء أن يستن معيارا عاما لمقومات الفن فقد يعن له أن يقول إنه الأصالة . غير أنه لا وجود لمثل هذا المعيار . فيكاد يكون من الصعب على المرء أن يصدر أى حكم بشأن الفن دون أن يضطر إلى التسليم فى سياق أو آخر بنقيض ذلك تماما . فالأثر الفنى هو فى آن واحد شكل ومضمون ، توكيد وخداع ، لعب وإلهام ، وهو طبيعى ومصطنع ، غرضى ولا غرضى ، فى نطاق التاريخ وخارج نطاقه ، شخصى وفائق للطبيعة الشخصية . ومع ذلك فلا يبدو أن أيا من هذه الخاصيات يحظى بمثل تلك المكانة العالمية التى تحظى بها فكرة الأصالة ، إذ ينبغى على الأثر الفنى أن يعرب عن نظرته المحددة الخاصة إلى العالم إذا ما كان له أن يحظى بأية قيمة فى حد ذاته بل لو قدر له أن ينال أية صفة خالية على الإطلاق . وبالنسبة لكل نوع من الفنون لا تعد الجدة مبررا لإنتاجه فحسب بل إنها من مقومات وجوده . ومع ذلك فليس ثمة أثر فنى مهما عظمت أصالته يمكن أن يكون جدبداكل الجدة ، وذلك بالنسبة لكل عنصر من عناصره ووجه من وجوهه . فان كل أثر فنى نشأ فى إطار تاريخى - أى كل الفنون التى تناهت إلى علمنا - إنما يكشف عن سمات بعضها متعارف عليه وبعضها الآخر أصيل . إذ يتحتم عليه أن يستعين إلى حد ما

بالوسائل المعروفة المجربة في التعبير لا من أجل أن يكون مفهوما فحسب بل لكي « يتعرف على الأشياء » . فلكنى تتأق للفنان القدرة والرغبة في تمثيل شيء ، فلا بد أن يكون قد رأى كيف يمثل الناس مثل هذه الأشياء بالفعل .

ولا سبيل إلى أن نستعيد من جديد بناء القفزة التي وقعت ما بين الطبيعة والفن وما بين السحر ومحاكاة الطبيعة وما بين التضرع والابتهال والخيال القصصى الشعورى . ومع ذلك ، فمن الواضح أنه ما إن تحدث هذه القفزة حتى لا يبق هناك من مجال بعد ذلك للأصالة المطلقة غير المقيدة ، ذلك أن تاريخ تعلم الصور ونقلها وتطويرها إنما يبدأ منذ تلك اللحظة . وما من فكرة لدينا عن السبيل التي يستطيع بها الفنان أن يصور الحقيقة في حالة عدم وجود أية محاولات سابقة لتصويرها ولا تملك إلا القول بأن جميع صور التمثيل الفنى المعروفة لدينا لا بد أنها قد قامت على أساس من جهود ومحاولات أسبق عهدا ، لأنها تصطنع جميعا عددا من وسائل التعبير التي لا يمكن إذا ما أخذت على حدة أن تيسر لفهم أى إنسان . أما عن محاولة الإنسان الأولى لابتكار عمل فنى — لو قدر لنا أن نقع عليها — فاننا سوف لا ننظر إليها على هذا الاعتبار بل نأخذها على محمل مخالف لما قصدت إليه في الأصل ، ذلك أن الفن لا يعتبر ، من ناحية ، لغة الإنسانية البدائية السابقة على سائر طرق التعبير الأخرى كما أنه لا يمثل من ناحية أخرى لغة دولية تبدو واضحة في مختلف العصور ولكل إنسان ، ولكنه يمثل في الواقع « لغة » يتحدث بها ويعيها بالضرورة كثير من الأشخاص ذوى المشارب المختلفة . وإذا لم تكن للفن أية مقومات وإذا ما كان يعتمد فحسب على وسائل عفوية عشوائية في التعبير تختلف من حالة إلى أخرى ، فلن يكون بذى جدوى بوصفه وسيلة من وسائل الإيصال والتفاهم المتبادل .

ومنذ ذلك التاريخ ووفقا لطبيعة الفن بوصفه لغة ، فان الفن يستعيز عن الأشياء بالرموز ، وحيث إن عدد الرموز يقل دائما عن عدد الأشياء فلا سبيل أمام الفن لتحاشي التسميط والأخذ بالمواضعات إلى حد ما . فان أكثر الفنون تلقائية وصدقا لا يستخدم رمزا واحدا بعينه لكل انطباع أو فكرة بل يستعين بما يشبه المعجم الذى لا يضم فى الغالب غير تعبير واحد للدلالة على عدة مدركات مختلفة . فلكل عهد من العهود ولكل جيل من الأجيال ولكل فنان أيضا — على معنى من المعانى —

معجمه الخاص به كما يستخدم وسائله الخاصة في التمثيل كلما احتاج على سبيل المثال إلى تصوير شجرة أو جبل أو كف أو أذن . وليست هذه سوى تغيرات للصور المتعارف عليها والتي تنشأ عن القيود التي تجابه مختلف الفنون وتقاوم الجهود الطبيعية للفنان الفرد . ففي فن التصوير والرسم تنشأ هذه الصور عن ذلك السطح ذي البعدين الذي ينبغي على الفنان أن يوحى على صفحته بانطباع الفراغ والتجسم ، وتصدر في المسرح عن زمن التمثيل المحدد ومساحة المنصة المحدودة التي ينبغي أن يتم داخل نطاقها تمثيل عقدة تتألف من عدد من المشاهد المختلفة ، وهي في صناعة السينما تنشأ عن إلغاء الكلام أو ضرورة اختصاره حتى إن أهم وأخطر مهمة تلقى على عاتق المؤلف السينمائي والمخرج هي ترجمة حوادث القصة إلى صور غير لغوية . وإن نجاح العمل الفني في خلق الصورة الوهمية اللازمة على الرغم من هذه القيود يرجع في المكان الأول إلى رغبة القارئ أو المشاهد واستعداده للتسليم بالمواضيع التمثيلية واعتبارها « قواعد اللعبة » التي لا تحتمل الجدل . فما نزعمه لأنفسنا عن شخصيات المسرحية من أنها « تفكر بصوت مرتفع » عندما تقف وحيدة على المسرح ، وأن ما يهمس به الممثلون يصل إلى أسماع آخر صف من صفوف الصالة ، وإن لم يكن مسموعاً فوق المنصة ذاتها ، وأنها تتبادل الحديث بعضها مع بعض حول أمور بعينها لا شيء إلا لتحيط النظارة علماً بها - إن هذه كلها من مسلمات المسرح التي لا تجد من الجمهور اعتراضاً في الغالب . فبغير هذا الاتفاق الضمني بين المسرح وجمهور النظارة على إقرار مثل هذه المواضع لن تقوم للمسرح قائمة وبدون « التعليق الإرادي للشك » ^(١) من جانب المتفرج أو القارئ فلن يكون هناك من فن . وإن رغبة الطفل في أن يستمع إلى القصص عنها تروى له مرة بعد أخرى ، مع استحالة كل إمكان للمفاجأة أو لابتكار عناصر جديدة من الخداع والوهم ، إنما توضح مثل هذا الإيحاء الذاتي في أنقى صورة .

وليس في مكنة التلقائية في حد ذاتها أن تنتج أي شيء قابل للإيصال أو الفهم . فإن الأثر الفني الذي يتألف في جملة من عناصر أصيلة خلاقة بالمعنى الحرفي لن يكون مفهوماً ، كما لن يصبح مفهوماً إلا عن طريق التوضيح بشيء من أصلاته .

فان تجربة الفرد الحية السابقة على مرحلة التعقل ينبغي أن تخضع لقسط معين من التبرير العقلي وأن تأخذ ببعض المواضع إذا كان لها أن تخرج من الدائرة الشخصية الصرف وتحمل بعض مدلولاتها إلى عالم العلاقات الشخصية المتبادلة . والواقع أن الصراع ضد المواضع في الفن ليس سبيلا فحسب للتضحية بالمعقولة من أجل المباشرة ؛ فهو كما أشار نيتشه يصدر في الغالب عن رغبة أكيدة من الفنان في ألا يكون مفهوماً ^(١) . فمثل تلك الحركات الفنية التي تعرف بمذهب الصنعة والرومانسية لم تقف في وجه المواضع التي جرت عليها العصور السابقة ، لإيغال هذه المواضع في الغموض والباطنية أو لافتقارها إلى الوضوح ، بل لأنها أصبحت جميعاً مفرطة الوضوح ولم تعد تتطلب جهداً في فهمها . فان أتباع الصنعة والرومانسية لم يكونوا يطلبون أساليب مبسطة في التعبير بل يسعون إلى ابتكار أساليب معقدة ، ذلك لأن هؤلاء الفنانين يصبحون أقرب إلى فهم معاصريهم لهم وأدعى إلى استمتاع هؤلاء بهم كلما أصبحت وسائلهم الخاصة في التعبير أقرب إلى المواضع والصيغ الثابتة . ومع ذلك فلا ينبغي للمرء أن يتخيل عملية الإيصال كما لو كانت عملية تقوم على نحو ما على تطبيق الصور المتواضع عليها في مرحلة لاحقة ، كما لو كانت إطاراً خارجياً للرب العمل الذي هو تلقائي الطابع ، بل ينبغي علينا أن ننظر إلى كل أثر فني وكل جزء من الأثر الفني بوصفه تجسداً لنتيجة صراع بين الأصالة والعرف ، وبين الجديد والتقليدي . فليس الأمر أن تجربة حية تلقائية تصبح قابلة للإيصال والاستبدال عن طريق استخدام الصور المعهودة إنما يتمثل في أن الخبرات الأصلية ذاتها تتحرك كما هو حالها فوق قضبان مدتها المواضع سلفاً . أما الفكرة القائلة بخبرة تتوافر لها التلقائية في كل نواحيها ، ولا تخضع لتأثير أى مخطط كما لا تخضع لأية مواضع على الإطلاق فهي ليست إلا فكرة قاصرة ؛ فالخبرة الفعلية تبعد على الدوام بعداً لا نهائياً عن هذا المثال الرومانسي القائل بالمباشرة المطلقة .

فان كل فنان يتحدث بلغة أسلافه بل إنه ينهار في بعض الأحيان قبل أن يتأتى له أن يشرح في الحديث بصوته . ومع ذلك فاننا إذ نزع أن الفنان يبدأ دائماً بمحاكاة فنان آخر ، وأن كل عمل سابق إن هو إلا ضرب من التوفيق بين مصادر وأساليب

فنية مختلفة فأننا إنما نبسط الأمور بذلك تبسيطاً مخرلاً^(١) . وفي هذا الصدد ليس بذى خطر كبير أن نلاحظ أن رمبراندت الشاب تعلم أسلوب لاسمان Lastmann وأن الجريكو سار فى الحقبة الإيطالية من حياته على أسلوب فنانى البندقية وأن رفائيل استعان بالإنجازات الفنية الكبيرة التى حققها فنانون فلورنسا المعاصرون له . وأهم ما فى الأمر هو أنه حتى هؤلاء الفنانين الذين كانوا منذ البداية أكثر استقلالاً منهم - أى العمالقة والثوار الشبان ، والعباقرة والعصاميين الصغار - قد أعربوا عن أنفسهم بادية ذى بدء باللغة الرسمية لأجيال سبقتهم . والحقيقة الهامة بل والحاسمة أيضاً فى فهم دور المواضع فى تاريخ الفن هى أنه يتعين على الفريق المعارض ذاته فى سبيل الوصول إلى صياغة معينة لأهدافه ومثله الخاصة أن يستعين بوسائل التعبير الخاصة بالطراز الفنى الذى يعارضه . ومن هذه الناحية لا يكون الفنان الثورى أحسن حالاً من ناحية استقلاله عن الماضى من أضعف السائرين فى طريق التقاليد .

ويشير أندريه مالرو إلى أنه مما يخرج عن طوقنا أن نتصور ما كان سيصير إليه حال أى فنان عظيم إذا ما قصرت معرفته على آثار الطبيعة دون أن يطلع على أى أثر من آثار الفن^(٢) . ومن الواضح أنه يذكرنا هنا بكلمة فولفلين الشهيرة التى تقول بأن اللوحة الفنية إنما تدين على الدوام بقدر من الفضل لغيرها من اللوحات يفوق ما تدين به لمشاهدة الفنان للطبيعة^(٣) . ولكن مالرو يدلى إلينا بوجه آخر من وجوه فكرة فولفلين إذ يوحى لنا بأن الفن ليس مجرد نظير للطبيعة بل إنه هو مصدر الإلهام الفنى ذاته والمضمون الرئيسى للأثر الذى يراد إبداعه . وهو يورد هذه النقطة فى ملاحظته التى تقول بأن الفنان لا يهتم بغير عمله الفنى ، فالموسيقى لا يلقى بالا لتغريد البلابل بل إن اهتمامه ينصب على فن الموسيقى ذاته ، ولا يهتم الشاعر بصورة الأصيل بل بجمال أبيات الشعر . أما من كان رساما فلا يستهم بالمناظر

(١) André Malraux : Les Voix du silence, pp. 276, 310, 313

(٢) المرجع السابق ص ٢٨٠ .

(٣) Heinrich wolfflin : Kunstgeschichtliche Grundbegriffe (1929), p. 243.

الطبيعية بل يعشق اللوحات الفنية^(١). وهو يؤكد في كل ما يقول ذاتية الفن والتوالد الذاتي والإنسال الباطني للمواضيع الفنية . ولو أن الأمر على خلاف ذلك لتحتم على كل فنان أن يبتدع فن التصوير من جديد كما يتعين على كل مؤلف موسيقى أن يبتدع فنا للموسيقى وكذلك بالنسبة للكاتب المسرحي فإن عليه أن يخترع المسرح مجددا . أما كونراد فيدلر Konrad Fiedler القائل بأن الفن لا ينشأ في رحم الروح المظلم الخالك بل ينشأ في معرض ولادته ، فقد سبق على نحو ما إلى هذه الفكرة . فقد كتب يقول : « لا ينبغي أن يتصور المرء العملية الفنية ، وكأن العمل الفني يؤتى به من أعماق عالم هوى قوامه الإحساسات والانطباعات ، إذ ينبغي على المرء أن يتصور الفنان وهو في طريقه إلى هدف جديد قد وجد نفسه على حين بغيته في عالم يستطيع منه أن يبدأ رحلته . . . وهناك يجد ما كان يهدف إليه قد تحقق بالفعل ، ومع كل ما بذله من جهد في البحث والتقى لم يعد يحس بأنه غريب ، وهو يحس بالطمأنينة والأمن إذ يرى أن الحافز الذي يعمل في نفسه يطمع إلى آلاف من الحوافز الأخرى ، ويرى أنه يلقى عوناً لا نهائياً على حين أنه كان يتعثر فيما سبق ، وأنه وقع على حين فجأة على لغة يستطيع أن يفصح بها عن مكنون صدره »^(٢).

وبناء على كل ما سبق فإن الطابع اللغوي للمواضيع لا يفسر لنا فحسب الأسباب الداعية إلى استمرار الفن والأدب والمسرح وما شاكل ذلك في صورة منظمات ثابتة وموضوعات يقوم عليها النمو الروحي للبشرية ؛ بل إنه يكاد يفسر كيف يتحقق للرؤية الباطنة أن تأخذ صورة قابلة للإيصال . وإن كانت المطابقة بين وظيفة الفن ووظيفة « اللغة » تسفر عن حل لبعض المشكلات إلا أنها تثير مشكلات أخرى ؛ والواقع أنها تثير أصعب المضكلات التي يواجهها استمرار الصور الفنية . فإن الصور اللغوية – أى معانى الكلمات والاصطلاحات والمجازات – إنما هي من إنتاج الفكر كما أنها تستخدم في إيصال الأفكار . ولكنها بمجرد أن تصل إلى منتهاها وتكون قد استخدمت في التعبير عن موضوعات مختلفة في مواقف متباينة فانها تخرج إلى أن يصبح استخدامها آلياً بعيداً عن الدقة في الغالب بل داعياً إلى اللبس والخطأ

(٣) Malraux : op. cit., p. 276.

(٢) Konrad Fiedler : Schriften über Kunst (1914) II, 171,

بصورة مؤكدة ؛ فان هذه الصور اللغوية بما تقدمه للفكر من « مسار مطروق مبتذل » تغرى المفكر بأن يسير بفكرة وفق خطوط معينة خاصة وطبقا لخواص صارمة جافة إن في قليل أو كثير . فليست اللغة فحسب « نسيجا للفكر » كما أنها لا تشكل فحسب بفعل مضمون الفكرة التي يراد التعبير عنها ، بل إنها تتفاعل مع هذا المضمون وتشكل هذا المضمون أيضا قبل أن يدخل على وجه التحديد في نطاق الوعي . فليس الأمر ببساطة أن اللغة تشكل نفسها بحسب ما يريد الشخص التعبير عنه من خلالها ، بل إن الغالب هو أن الشخص لا يرغب في قول إلا ما تسمح وسائل التعبير الحارية بأن يقوله . ومع ذلك فان أفراد ذلك الفريق الذى ينتقد طبيعة التعبير اللغوى من ناحية بخوده وجفافه لا يقتنعون عادة بالإشارة إلى الاعتماد المتبادل ما بين اللغة والفكر والشكل والمضمون والعرف والخبرة بل ينادون أيضا بأن وسائل التعبير لا تحد فحسب من مضمون الفكر بل إن لها بالفعل تأثيرا مخلا مفسدا عليه . والخطر الذى يعتقدون أنه من الحتم عليهم مكافحته فضلا عن أن ذلك فى مقدورهم — هو ما يصيب الشخصية من فقر وفقدان لتمايزها وحيويتها الفطريين من جراء الالتجاء بصفة دائمة إلى استخدام صور لغوية زائفة مبتذلة لا حياة فيها . ولعل المرء يذكر ذلك الحماس وتلك البلاغة التى تناول بها برجسون على سبيل المثال هذا الخطر الذى يهدد التفكير المتفتح الخلاق ، وبذا بعث إلى الحياة من جديد ، كما دعم موقف الريبة الرومانسى القديم تجاه كل العوامل الوسيطة فى الثقافة . ذلك لأن منشأ نقد الرومانسيين للثقافة هو تجربتهم للتناقض القائم بين الحياة الباطنية الخلاقة والصور الخارجية الميتة ، كما وجد هذا النقد أحد تعبير له فى المدرك القائل بأن الألفاظ تقتل الفكرة والصور تقتل النفس والقواعد تقتل الروح . أما بعد فان هذا الخوف نفسه من الأثر المدمر على النفس لكل ما هو صورى قد نشأ عنه مذهب جديد فى نقد الثقافة كما أصبح القوة الدافعة فى الحرب التى شنها أنصار المذهب الروحى والمذهب الحيوى — البرجسونيين ، وهى ذات الحرب التى لا يفتأون يشنونها إلى حد ما ضد المواضع . وبحسب فلسفة برجسون ، فالكلام قناع للفكر مثلما يعتبر العلم الطبيعى — بحسب فلسفة ماركس الاجتماعية وبالنظر إلى أنه يتحدد أيديولوجيا — مسخا للحقيقة ، مثلما تعتبر الحياة الظاهرية للنفس وفقا لعلم النفس لدى فرويد إخفاء لدوافعها الحقيقية . فان كل هذه المدركات — أى المدرك الرومانسى المثالى

للمصورة ، والمدك التاريخي المادى للأيدىولوجية ومدرك التبرير العقلى لدى نظرية التحليل النفسى - تصدر جميعا عن نمط معين من علم النفس « وهو علم النفس الكاشف عن الخبيء » الذى يرى فى كل المظاهر العيانية للثقافة إهدارا للمضمون الروحى . والفكرة الرئيسية لهذا النوع من علم النفس وهى الفكرة القائلة « بالاغتراب الروحى » إنما تسيطر على كل التيار الفكرى للفترة الرومانسية المتأخرة وفترة ما بعد العصر الرومانسى . ووفقا لما يقول به علم النفس هذا فإن الصحة والسلامة لا يوجدان إلا على الطريق الذى يتعد عن الصور الموضوعية والمواضعات المتحجرة ويعود إلى التلقائية والمباشرة وأصالة النفس . ومع ذلك فإن تشخيص الحالة على هذا النحو فضلا عن تذكرة العلاج الموصى بها لا يحملان على الاقتناع على أى وجه . أما الفلسفة الكانتية فإنها تفسر هذه العضلة تفسيراً أكثر واقعية كما أن محاولتها فى العلاج تبشر بقسط أكبر من النجاح ^(١) . ولا يتحتم علينا بحسب ما يقول به كانت أن نكشف القناع عن « الشئ الروحى فى ذاته » بل أن ندرك أن كل الصور التى تتحرك فى نطاقها جميع ضروب التفكير والشعور والفعل إن هى إلا قيود تحد من وظيفة العقل كما أنها كذلك ظروف مساعدة لهذا الأداء الوظيفى . فإنا إذا لم نكن نستطيع الإبصار بغير النظارات فليس من خطئ الرأى فحسب أن نتحدث عن الأثر الخلل للنظارات بل إنه من العبث أن نضيع وقتا طويلا فى التفكير فيما سيكون عليه حال الرؤية بدون نظارات . فهما ضاقت القيود التى تفرضها وسائل التعبير الاصطلاحي فى الفن فى مجال تصوير التجربة الحية الواقعية فن خلال هذه القيود وحدها يتسع لنا المجال للوصول إلى ما لم يكن من سبيل للوصول إليه بغير ذلك . ومن الواضح أن الرمز ليس هو الشئ فى ذاته ولكننا لا نعلم بالشئ إلا عن طريق الرمز .

ما من شك فى أن ثمة خلافا مبدئيا لا يلبث أن يواجهنا حين نتصدى للتمييز بين الأنواع المختلفة للرموز ، فإن بعضا منها يقوم أساسا على المحاكاة ، أما البعض الآخر فليست له غير قيمة رمزية صرف ، فالأولى تعتمد على المشابهة ، أما الأخيرة

(١) راجع Maurice Blanchot : Comment la littérature est-elle possible ? (1942).

فقوامها المواضعات . بيد أنها تبدو دائماً من الناحية العملية مختلطة ممتزجة ، ذلك أن أصدق تصوير للطبيعة يستخدم في هذا الموضوع أو ذاك صوراً نمطية وإيحائية ، كما أن الرموز التشبيهية لها بعض وجوه لغة الشفرة . فان جيوتو على سبيل المثال يصور الظواهر الطبيعية مثل الجبال والأشجار والحيوان بطريقة تواضعية بمحة على حين أن معالجته لجسم الإنسان تبدو أكثر التزاماً بالزرعة الطبيعية . وقد كان هذا هو الحال أيضاً مع الفنانين المتأخرين ، فلم يكن ثمة صلة بين مدى التطور الذى أحرزه الأسلوب الفنى الطبيعى الزرعة حتى ذلك التاريخ وبين معالجة أوراق الشجر أو طيات الثوب فى كثير أو قليل من الدقة والتركيز ، فان تمثيل جميع التفاصيل قد يبدو لهم طبيعياً تارة وغير طبيعى تارة أخرى . فما من أثر فنى يتحقق له التجانس بين مختلف العناصر المكونة له ؛ فلا وجود للفن ذى الزرعة الطبيعية الصرف كما لا وجود للفن النمطى البحت ، وذلك باستثناء الزخرف الهندسى البسيط . كما أن معيار ماهية الأمانة فى نقل الطبيعة ليس ثابتاً أوقاطعاً على الدوام . أما عن مدى ما يلاقيه عدم الاتساق هذا فى وسائل التعبير من قبول أو تجاهل متعمد ، فرده إلى العرف الجارى الذى قد يكون من أوفق التعريفات له القول باستعداد المتفرج للتغاضى عن بعض التناقضات فى التمثيل الفنى للواقع .

وعلى أية حال ، فلا يصبح الانحراف عن الواقع إذا ما عاود الظهور بانتظام ، ولم يعد مثار قلق أو انزعاج تواضعا حقيقيا إلا إذا ما تغيرت النظرة إليه ولم يعد نتيجة عجز ، بل حين يجعل « من الضرورة فضلا ومفخرة » إن جاز لنا هذا التعبير . وينشأ التواضع غالبا عن صعوبة تقنية معينة ، ويتولد عن العجز عن التغلب عليها ، بيد أنه من غير الممكن دون شك أن نرده تماما إلا الافتقار إلى المهارة الفنية فان « جبهة » الفن المصرى القديم ، وهو أبرز مثل على المواضعات كافة ، نشأت فيما يبدو عن صعوبة تصوير الأوجه الصغيرة ، ولكن انتشاره بعد مضى وقت طويل على تخطى الحالة التقنية البدائية التى أحاطت نشأته إنما يدل على أنه قد اتخذ بتوالى عصور التاريخ دلالة خاصة به ، وتحول من مجرد حل مؤقت إلى صورة رمزية ، أى من شكل مرتجل إلى نظام راسخ .

إنه لمعتقد كلاسي قديم ذلك الذى يقول بأن الأثر الفني إنما هو كل عضوى موحد تشيع فى جميع أجزائه مبادئ صورية بعينها لا تتغير أو تتبدل . والواقع أنه لايزيد على كونه مركبا محددًا تحديدا واضحا يتألف من عناصر لا تحمل من معنى أو قيمة جمالية إلا داخل نطاق هذا المركب وبالقياس إلى علاقاتها بعضها مع بعض . أما أن نتناول شخصيات قصة أو مسرحية بعينها ونحدث عن عقدها أو مواقفها كما لو كانت ظواهر مستقلة بعضها عن بعض وأن نعزو إليها وجودا يخرج عن نطاق الأثر الفني ذاته ويقبل التفسير بمعزل عنه فذلك خطئ فى الرأى كما لا يقل نزقا عن محاولة تقويم العوامل المختلفة فى الصورة مثل التكوين والمنظور والتلوين لامن حيث علاقاتها بعضها ببعض بل كعناصر مستقلة . فان كلا من هذه الأجزاء المكونة للأثر الفني سوف تحمل لنا إن بعدنا بها عن كيان العمل ذاته باعتباره كلا متكاملا معنى مغايرا تماما . وعندما يتحدث بلزاك عن شخصياته باعتبارهم أشخاصا يلعبون دورا فى « الكوميديا الإنسانية » أو حتى باعتبارهم أفرادا يدخلون فى دائرة معارفه الخاصة ، فلا يعودون يظهرن فى صورة شخصيات روائية كذلك التى تضمها « الأوهام الضائعة » أو « الأب جوربوت » أو « ابنة الخال المدعاة بت » ؛ وعندما يتناقش على سبيل المثال مع أصدقائه حول الشخص الذى سوف تزف بوجين جرانديت إليه ، أو عندما يتحدث إبسن عن طفولة نورا وكيف كانت طفلة مدللة وكيف سميت بهذا الاسم وما إلى ذلك - فان كل هذه الأقوال إنما تم على مستوى الواقع الذى يخرج عن حدود الأعمال الأدبية المذكورة ومن ثم لا تمت بصلة على الإطلاق إلى هذه الأعمال الأدبية من حيث هى كذلك .

ويمز ا . م . فورستر فى مقالته عن القصة بين الشخصيات « المسطحة » والشخصيات « المستديرة » وذلك حسبما يصور الكاتب شخصياتها باعتبارها شخصيات متجانسة تسيطر عليها خاصية واحدة متميزة بعينها أو باعتبارها شخصيات متعددة الجوانب مليئة بالتناقضات ولا يسر غورها ^(١) . ولكننا إذا ما شئنا الدقة فى التعبير كان حرياً بنا أن نقول إن أى عمل أدبي مهما اتسع نطاقه وضعخم حجمه

ومهما كان غنياً في مضمونه فانه لن يضم قط غير شخصيات « مسطحة » . فان جوهر القدرة على الإيصال في الكتابة الوصفية إنما يمكن في رد تلك « الاستدارة » العينية للشخصيات (ردها إلى مستوى التسطيح) ، كما أن جوهر أسلوب الرسام في تصوير الأشياء هو أن يجعلها ذات بعدين . ولن يكون في وسع أحد أن يتفهم القصة أو المسرحية ويقومها على اعتبار أنها أثر فني إلا إذا كان على استعداد لأن يتقبل هذه الشخصيات في صورتها المسطحة — وهي حقيقة لا مرأى فيها — وإذا ما لم يكن يأخذ ما يجده في الأثر الأدبي على اعتبار أنه دعوة إلى بذل جهد آخر لاستكمالها وتنميتها . فاجابتنا عن سؤال مثل « كم عدد أبناء الليدى ما كيث » ؟ لن يعمق على أى نحو من رسم شكسبير « المسطح » لشخصية بطلته بل إن الأمر لا يعدو أننا ننتقل إلى مستوى آخر ممتنع العلاقة تماماً بالمرسح .

ولكن الحقيقة الماثلة في أن ماله قيمة فنية هو وحده الذى يقع بين دفتي الأثر الفني ويتخذ مكانه بين عناصر هذا المركب لا تعنى بحال أن الأثر الفني يمثل على الدوام كلا تام التكامل . أما الدعوى القائلة بأنه يتعذر حذف أى من مكوناته أو الإضافة إليه دون أن يترتب على ذلك هدم أو على الأقل إضرار بالأثر الذى يحدته العمل ككل ، فانها لا تصدق إلا على الأعمال الأدبية ذات الصبغة الكلاسية البحت . فيبدو أن كثيراً من أعظم الفنانين لم يكونوا يأبهون إلا في القليل بالوحدة أو التكامل الصورى لأعمالهم ، فقد كانوا أكثر حرصاً على بث الحياة والقوة والكمال في تفاصيل بعينها ، وغالباً ما كانوا يلجأون إلى التنسيق الخارجى بعض الشيء لأجزاء الأثر في مرحلة لاحقة على ابتكاره رغبة في الإحياء بوحده الصورية . وحسبنا شاهداً على بناء هذه المبدعات الفنية بطريقة جزئية ممزقة الأوصال أن نذكر رائعة سيرافيتيس التى تدين فيها شخصية على جانب كبير من الأهمية والخطر مثل شخصية سنكوباترا بوجودها إلى تفكير واستدراك لاحق ، أو أن نذكر أيضاً قصة « العيط » لدستوفسكى التى أخرج كاتبها ثمانى مسودات منها دون أن تخطر له على بال شخصية روجوشين وهى أهم شخصيات القصة وأكثرها نجاحاً على الإطلاق . وإذا ما قدر لنا أن نقف على المزيد من تفاصيل أسلوب شكسبير في العمل وعلى المراحل التى مر بها كل أثر من آثاره قبل أن يخرج إلى الوجود ، فاننا سوف نجد دون شك أمثلة

كثيرة أشد إثارة للدهشة والعجب على الدور الذى يلعبه الارتجال والنزوة والمصادفة فى خلق الآثار الفنية .

وعلى أية حال فإن هذا هو الانطباع الذى يخرج به المرء مما يلاحظه على آثار شكسبير من عدم اتساق فى مبناها العام ، وقد أسفرت موجة الاهتمام الأخيرة بهذه الناحية وبخاصة علاقتها بأسلوبه فى رسم الشخصيات عن ظهور وجهة نظر جديدة فى النقد . فلقد تبين أن شكسبير لا يدين بعظمته فى تصوير الشخصيات إلى « أية معرفة خاصة بالطبيعة البشرية » أو إلى أية قوة غامضة خارقة تمكنه من أن يثبت فى كل من شخصياته قدرة خاصة على الحياة التلقائية المستقلة ^(١) . وقد انتهى النقد إلى أن طابع التناقض الذى يظهر على شخصياته لا يصدر عن أية قدرة على الملاحظة النفسانية أو عن أى اهتمام خاص بالتركيب النفسانى ، بل إنه ينشأ فحسب عن حرص الكاتب على أن يثبت فى كل مشهد على حدة أقصى حد ممكن من الحيوية والتأثير الدرامى عن طريق المغالاة فى إبراز التناقضات والتهويل من ألوان التضاد . وبذلك يزيد شكسبير من حدة كل حدث على حدة على حساب الأثر الكلى ^(٢) . وفى هذا يمكن تفسير التناقض البادى فى مواقف شخصياته ثم عدم اتساق البنية فى حركاته . ولا شك فى أن هذا المنهج الذى عرف به يرتبط دون شك بذلك التقليد الحى الذى بقى فى زمنه متخلفاً عن العصور الوسطى والذى يقضى بالتكوين « بالإضافة » ، وبذا يصبح أقرب إلى الفهم . بيد أنه من الحقائق الجديرة بالذكر أن الدراما بوجه عام وحتى فى صورتها الصارمة كما فى التراجيديات اليونانية والفرنسية تكشف من حيث بنيتها عن نمط « ذرى » شبيه بالأسلوب المتبع فى المسرحيات الغنائية والمدائح الدينية بأناشيدها الفردية العظيمة وتوتياتها tutti أو أناشيدها الجماعية واعتمادها على الأثر الخاص الذى يحدثه كل منظر على حدة . والحقيقة أن الدراما الناجحة ليست فحسب عملاً فنياً ، بل إنها عمل يحتاج إلى المهارة والحذق حيث ترى فيه الحيلة بعد الحيلة والأثر تلو الأثر وهو فى أسلوبه المتقطع دوماً أو « العازل » فى عرض كل مشهد

T. S. Eliot : Selected Essays (1932), p. 188. E. E. Stoll: Shakespeare (١) Studies (1942) .

L.L. Schücking : Character Problems in Shakespeare's Plays (1922), pp. (٢)

على حدة يختلف اختلافاً بينا عن الملحمة في عرضها المطرد المستمر . ومن الواضح أن الأهمية العظمى التي تعلق على التناقض والصراع في الدراما تربط بهذا المنهج الذرى وتسير وفق المبدأ القائل بالحد الأقصى من الفعالية على منصة المسرح ، والذي يعتمد بدوره اعتماداً كلياً على البنية المشهدة للمسرحية . وعلى أية حال ، فإن الصراع الدرامى يتخذ على الدوام صوراً جديدة وفقاً لما تقضى به مواضع المسرح الحارية ، وإنه ليصور بوجه عام تاريخ هذه المواضع .

وتعتمد المأساة اليونانية على التناقض بين شخصية البطل وأفعاله ، وبين سموه الخلقى وما يأتيه من أعمال جنونية طائشة مفسدة للذات . ومع ذلك فإن التضاد الدرامى لا يتحول هنا إلى صراع فعلى . فالبطل إنما يقف موقف الضحية البريئة من قدره ومصيره وهو لا يأثم في حق النظام الإلهى إلا بعد أن يصبح دماره أمراً محققاً . فالدراما تدور حول حالة من العمى المأسوى وليس « الذنب المأسوى » ، وتتألف عقدة المأساة من الكشف عن ذلك الجنون الذى أفضى بالبطل إلى الدمار والخراب وفي رفع الغشاوة عن عينيه وقما يكون قد أشرف بالفعل على شفا الحاوية التى تنتظر ابتلاعه . إنه لمن المقومات الجوهرية لهذا النمط من الدراما أن يستبعد كل ما يوحى بالجريمة أو الذنب وأن يستدر رضاء الجمهور عن طريق ذلك المشهد وحده الذى يصور البطل وهو ينهار تحت ضربات القدر . والسبب الوحيد الذى من أجله يعتبر العرف القائل « بالوحدات الدرامية » إطاراً مناسباً للأحداث المأسوية ، هو أن اللوم والتبرير ومن ثم جميع الدوافع النفسية التى تسهم في تطور الشخصية تعتبر غير ذات موضوع ، إذ إن كل شئ يعتمد هنا على تجربة تقوم على الرؤيا الواحدة المفاجئة الطاغية التى تكشف لنا عن القدر .

وعلى خلاف المأساة اليونانية فإن التضاد الدرامى في المأساة الفرنسية الكلاسيكية يقوم على التوتر بين موقفين للنفس — المبل والواجب والحب والشرف والعاطفة والعقل — ويتحول هذا الصراع إلى معركة خلقية حقيقية . وتكشف عقدة المسرحية عن الصراعات الباطنة لدى البطل وعن نصرة مبدأ الواجب أو العقل واعتراف البطل ذاته بهذا الانتصار . فالبطل مذنب ويشعر بعد ذلك بجبريته ثم يتعين عليه أن يقبى الجزاء الرادع . ويتخذ الصراع في نموه وانفراج أزمته صورة سلسلة

من المحادلات العقلية التي تنتهى إلى نتيجة منطقية . والأساس الفلسفى الذى يقوم عليه هذا المدرك هو الاعتقاد فى إمكان المناقشة العقلية والجسم فى المسائل المتعلقة بالذنب . ويتيح ذلك تحويل الحدث إلى حوار صرف ، والاحتفاظ بالوحدات بوصفها البنية الخارجية الثابتة للعملية المنطقية الجارية هناك . وفى ظل المأساة الفرنسية الكلاسيكية لم يكن من المستطاع التعبير عن أى شىء لا يتسع له هذا الإطار الصورى ، ولكنه لم يكن من المستطاع أن يبقى هذا الإطار على مثل هذا القدر من الضيق لولم يكن المذهب العقلى السائد فى ذلك العصر قد أضفى عليه معنى رمزياً .

أما فى الدراما الحديثة الآخذة بالمذهب الطبيعى فإن علم النفس قد حل محل المنطق لدى التراجيديات الكلاسيكية . فقد أصبح الصراع الدرامى يدور فى الوقت الحاضر بين استعدادات نفسانية بيولوجية متعارضة مثل العيوب الوراثية والعادات التي لا تملك لها دفعا والخواطر اللا شعورية والتناقضات الوجدانية . ولا يزيد الفعل الحاسم على كونه نتيجة لعملية تتم دورتها وفقا لقوانين الطبيعة كما يتيسر وصفها وصفا علميا . وهنا تلعب قوانين الطبيعة ذلك الدور ذاته الذى اختص به القدر فى التراجيديات اليونانية . وهنا يظهر البطل فى هذه المرة أيضا بمظهر البريء إذ هو ضحية تكوينه النفسى والجسمانى وضحية صفاته الوراثية وبيئته الاجتماعية وظروف حياته . ومع ذلك فانه على الرغم من معاودة اتخاذ مثل هذا الموقف السلبي فى موضوع الذنب ؛ فقد صاحب الاستعاضة عن القدر بقوانين الطبيعة تغيير صورى يميز تمييزا حادا بين المأساة الحديثة والمأساة اليونانية . فالدراما الحديثة التي تعتبر الإنسان عاملا من عوامل البيئة تلغى بالضرورة الوحدات الدرامية ؛ فضلا عن أنها تتطلب مطابقة التوقيت المثالى للحركة الدرامية بالوقت الحقيقى للأداء التمثيلى ، وكذلك مطابقة المكان المثالى للحركة الدرامية بالمكان الحقيقى الذى يشغله المسرح . وتمثل الفكرة الوهمية القائلة بوجود « جدار رابع غير منظور » بين خشبة المسرح وقاعة المشاهدين أو بعبارة أخرى القول بوجود تمثيل « دون مشاهدين » لب نظام المواضع الذى يجرى عليه المسرح الحديث . فالعلاقة جميعها التي تربط بين جمهور المشاهدين والفعل الجارى على المسرح قد تغيرت تغيرا جذريا ، فقد أصبح الممثل يتحاشى مخاطبة النظارة على أية صورة من الصور — وهذا هو المعنى المقصود من « الجدار الرابع » — ذلك لأن الدراما قد فقدت طابعها التمثيلى المعترف به والذى

كان واضحا في الماضي تمام الوضوح . وإن زيادة اللا ظاهرية في التمثيل لتجعل من استعداد الجمهور لاحتمال المواضع المعهودة للمسرح مثل الستارة والمنصة المرتفعة والقواصل وما إلى ذلك ، أمرا حقيقيا باستلقات النظر أكثر فأكثر .

ونلاحظ عند شكسبير كما هو الحال عند اليونانيين تناقضا بينا بين الشخصيات وسلوكها الحقيقي إذ يبدو البطل أنبل وأعظم مما توحى به أفعاله ^(١) . ومن ناحية أخرى فإن التناقضات الباطنة في شخصيات شكسبير تظهر لنا بشكل يحدونا إلى التفكير في مجموعة السمات غير المتجانسة التي تقف عليها في شخصيات الدراما الحديثة . والحقيقة أن شكسبير يأبى على خلاف الروائي الحديث أن يعلل هذه التناقضات ^(٢) . ومما لا شك فيه أن التناقض بين السمو الخلقى للشخصيات المسرحية والريية الخلقية التي تحوط أفعالهم لم يجد بعد من تفسير بالنسبة للمأساة اليونانية كذلك . بيد أنه في هذه الحالة لم يكن الأمر يتطلب أى تفسير أو تعليل ؛ فإن أفاعيل القدر التي كانت كما أريد بها أن تظل سرا مغلقا تبدى على أبرز صورة لها في استغلاق هذا التضاد عن الأفهام . فالكارثة الحقيقية التي تحيق بالبطل وتؤدي به إلى الانهيار هي الفعل الذي يتناقض مع شخصيته . ومن ناحية أخرى فإن التناقضات الباطنية لشخصيات شكسبير تكشف عن نفسها في صورة تختلف تمام الاختلاف عن الصورة التي تظهر عليها مثيلاتها في شخصيات المسرحية الحديثة . فشكسبير يقنع فحسب بعرض ظواهر التضاد ؛ فلا حاجة به في حدود أغراضه الخاصة وأهدافه المحددة إلى أكثر من مجرد عرض للقوى المتصارعة ، والتأثيرات المسرحية للتضاد . ويذهب به الأمر إلى أنه لا يحاول أن يجعل التناقضات العديدة التي تنطوى عليها شخصياته مقبولة أو مفهومة من الناحية النفسية ، فينبغى أن تبقى مذهلة طاغية في غرابتها . فلم يكن يهمه أو يهم جمهوره أن يتتبع الآليات النفسية بل المفارقات

(١) ويقارن شتول أيضا بين الدراما الشكسبيرية والمأساة اليونانية وكذلك الدراما الطبيعية الحديثة ولكن المسائل التي يهتم بها لا تتداخل الا بصفة جزئية مع ما نتعرض له في مؤلفنا هذا .

Stoll : op. Cit., pp. 94 f.

(٢) قارن ما سنجد به في السطور التالية مؤلفات :

L.L. Schücking , E.E. Stoll, Wilson Knight, L.C. Knights, and M.C. Bradbrook on Shakespeare.

والمواقف الشاذة الغريبة . ولم يكن ذلك الذى يستثير مشاعره ومن ثم يسعى إلى أن يستثير به مشاعر الآخرين هو ما تبدو عليه النفس البشرية من تعقيد وتقلب وعمق شديد لا يسر غوره بل عنف العاطفة الحياشة وقوة الشخصية الجاحمة ونوبات الهياج وانحراف المزاج الذى تضطرم به النفس مثل قوة طبيعية فتحطم كل ما يصادفها وتختلف وراءها طريقا تقوم على جوانبه شواهد الخراب والدمار . فكلما بدا سلوك شخصياته أشد ما يكون تناقضا بين أجزاء المسرحية المختلفة وكلما بدت الألوان التى تتخذ فى تصويرها زاهية براقه تهر النظر وتثير العجب ، عظم وقعها فى النفوس . وهذا هو مأربه ومبتغاه . ومن وجهة النظر هذه لن يكون للتمهيد النفساني لهذه المتناقضات أو لشرحها أو التوفيق بينها من أثر إلا إهدار التأثير الدرامى . إن الهدف الذى يسعى إليه كتاب المسرح الطبيعى الحديث هو أن يوضحوا كيف تتطور شخصية البطل وتنمو وكيف ينتهى به الأمر إلى الإقدام على الفعل التى تنذر بسقوطه وانهياره ، وهم حريصون على إيضاح الوسائل التى يلجأ إليها البطل ليوافق بين نفسه وبين فعلته . وكيف أنه يستوجب رغم هذه الفعل العفو ويستأهل الاحترام . وعلى النقيض من ذلك فإن شكسبير يريد أن يجعل منه سرا مغلقا لا سبيل إلى فهمه أو اكتشافه أو تفسيره . فكلما تعذر على القياس ، عظم تأثيره المسرحى فى نظر جمهور العصر الأليصاباتى .

ويتلخص الدور الذى يقوم به كل ما يرد من « علم نفس » فى الملاحم والأدب الدرامى فى أنه يحدث ثمة اندماج بين المتفرج أو القارئ والشخصيات المعروضة . فليس فى وسع المرء أن يضع نفسه فى مكان شخصية ما ويشاركها فى مصيرها إلا إذا استطاع أن يتفهم هذه الشخصية ويتبين الدوافع الكامنة وراء سلوكها . فمثل هذه المعالجة النفسانية تقضى إلى مشاركة روحية يبدو فيها البطل فى ثوب أكثر إنسانية فى حين يبلغ فيها القارئ أو المتفرج مرحلة من الشاعرية والبطولة تفوق ما يتوافر لديه من هاتين الصفتين فى الواقع — أما شكسبير وجمهوره فهما لا يرغبان فى مثل هذا الاندماج إذ يشعران أن ثمة هوة سحيقة لا سبيل إلى تخطيها تفصل بين البطل التراجيدى والفرد العادى من جمهور النظارة ؛ وإن شكسبير وغيره من كتاب المسرح فى العهد الأليصاباتى كانوا يحرصون على أن يزخر أبطالهم بالمتناقضات والمفارقات اللا عقلية لا لشيء إلا لتعميق هذه الهوة . وبذلك تصبح ثمة التناقض

هذه في الشخصيات الروائية جريا على وجهة النظر غير الرومانسية لهذا العصر تواضعا عاما للمسرح . ويصبح تمثيل المكان والزمان على خشبة المسرح ذريا جزئيا على غرار الوضع النفسى للشخصيات ؛ فكما أن سلوكهم يقتدر إلى الاتساق فكذلك تفتقر عقدة المسرحية أيضا إلى الديمومة المكانية والزمانية . ويتكشف هذا الافتقار إلى الديمومة في أسلوب وطراز المشاهد المسرحية التي تجمع بين واقعية أثاثات المسرح وبين أوهى إشارة نمطية إلى المكان . وأخيرا فإن ذلك كله يعرب عن طابع التفكك الذى يسود الشعور المتصنع بالحياة التي كانت تسيطر عليها في تلك الحقبة الحاسمة من تاريخ الثقافة الغربية الفكرة بأن الوجود الإنسانى محوط باللبس وأن طبيعة الإنسان ثنائية .

٣ - العواطف والمواضعات :

من الممكن أن تحمل العواطف الطابع التواضعى عينه الذى تحمله كل من الشخصيات الروائية والمواقف والعقد المسرحية . فلعواطف تاريخها وعهود ازدهارها وانهارها ، كما أنها تكشف عن نفسها في صور قد تكون وقد لا تكون واسعة الانتشار أو معروفة معرفة تامة . فإن العصور المختلفة للتاريخ الإنسانى تتمايز عن بعضها البعض من ناحية كون العصر أشد حساسية أو أكثر تلقائية في عواطفه من غيره من العصور ، بقدر ما تتمايز من ناحية تنوع المودات التي تقرر « إظهار » أو عدم إظهار بعض الانفعالات المعينة . فإن المذهب العاطفى الذى ساد القرن الثامن عشر لا يعد أقرب إلى التلقائية أو أقرب إلى « الطبيعة » من نزعة التطهريّة التي عرف بها القرن السابع عشر أو المذهب العقلى الذى أخذ به القرن الثامن عشر . فإن ما كان يبيده جماعات المنشدين الرحل الذين عرفوا باسم التروبادور من مظاهر الحزن والأسى وما كان يبيده الرومانسيون من حماس إنما يقفان على قدم المساواة من حيث إنهما يصدران عن مواضعات أدبية كما هو شأن النزعة البطولية التي شاعت في الملاحم القديمة أو نزعة حب البشر التي طغت على القصة في العهد الفيكتورى . فقد جرت العادة في زمن جان جاك روسو وريتشاردسن أن يجهش الشخص المرهف الحس بالبكاء حين يتأثر لشيء ، على أن عصوراً أخرى كانت ترى أن ذلك وقف على المرائين وحدهم . فأبطال هومر كانوا يكونون

إذا أغضبهم أحد ولكنهم يصرعون بطعنات رماحهم التي تصيب الفخذ نيفاً من خصومهم دون أن يصيبهم تعب أو كلل .

وليس هناك ما هو أدعى إلى أن يتحقق المرء تماماً من تواضعية الصور الفنية ، من الحقيقة الماثلة في أن الجانب الأعظم من الآثار الفنية يفتقر بشكل سافر إلى ذلك العنصر الوحيد الذي يسود الاعتقاد عامة بأنه عنصر لازم لا غناء عنه إلى أقصى حد ، ألا وهو الإحساس الأصيل القوى الصادق . ولا شك في أنه يتعذر علينا أن نجد سنداً للزعم القائل بأنه ما من شيء يمكن أن تتوافر له الفعالية الفنية والقيمة الجمالية إلا إذا كان نابعاً عن إحساس صادق ؛ فالواقع أن أبعد المواقف العاطفية عن الصدق والإخلاص قد تسفر عن آثار نفيسة بل ورائعة . وقد يذهب الأمر بنا إلى حد القول بأن نجاح الإبداع الفني ، يتطلب قدرأمة من القطيعة العاطفية بين الفنان والشيء الذي يريد تمثيله وليس أى ارتباط عاطفي متمير القوة والعنف . وقد سبق لد يدورو أن أشار في مؤلفه بعنوان « مفارقة حول الممثل الكوميدي Paradoxe sur le comedien » إلى أن الغالب أنه كلما أحس الفنان بما يصوره إحساساً صادقاً شديد التركيز زاد احتمال ضعف قدرته على التعبير عنه . فالعين المغرورة بالدموع لا ترى بوضوح ، والثغر المرتعش انفعالا عسير الضبط وعلى الحملة فان الهاوى أشد صدقاً وأعمق عاطفة من الفنان الحقيقي . وعلى الرغم من أن القول بأن أعمق الانفعالات تسفر عن أردأ القصائد لا يصدق دائماً ، فانه ليس هناك رغم ذلك من ضمان بأنه لو أتيحت الإحساسات الصادقة فلا بد أن يكون التمثيل أدعى إلى الإقناع مما لو كانت هذه الإحساسات غير صادقة .

والصدق صفة خلقية وليس صفة جمالية . فمن الأقوال الماثورة أن الشخص ذاته قد يكون إنساناً طيباً وموسيقياً رديئاً ، ولا يعدو الاتفاق الطبيعي بين الصدق والقدرة الفنية أن يكون حلماً فلسفياً يجرى على مثال المبدأ اليوناني القائل بالحميل والفاضل kalos kagathos والذي يفترض وحدة القيم الثقافية كافة بوصفها مسلمة ميتافيزيقية . وأول الصعوبات التي تواجهها هذه الفكرة هي تعذر وصول المرء إلى أى معيار يمكنه من الكشف عن ماهية الصدق في الفن بمعنى تعبيره عن انفعالات حقيقية وليست وهمية . وإنه لمن المتعذر دون شك أن نستنبط أية قرينة

مباشرة على صدق الفنان من الآثار الفنية ذاتها . بيد أننا حتى لو سلمنا بأن أى شىء فى الفن يوحى بأنه صادق يعتبر صادقا ، فلن نكون بذلك قد توصلنا بحال إلى حل للمشكلة ، حيث إنه قد تسفر بعض الاتجاهات التى يمكن التذليل على عدم صدقها وزيفها وافتعالها ، كما أنها كذلك باعتراف الجميع ، عن مبدعات بالغة الروعة . وشاهدنا على ذلك الاتجاهان التصنعى والركوكى . ولكن الصعوبة التى نواجهها هنا لا صلة لأسبابها ودواعيها بموضوع الصدق برمتة . فسواء كانت الانفعالات صادقة أو غير صادقة فهى بهذا الوصف ممتنعة العلاقة بالقيمة الفنية ، والواقع أنها لا تقف من الفن باعتبارها إحدى سماته موقفا يختلف عن موقف معظم وجوه النفس الإنسانية . وإن إدوارد هانسليك Eduard Hanslick الذى يجعل من امتناع علاقة الانفعالات التى تصاحب مقطوعة موسيقية مبدأ أساسيا فى نظرياته الجمالية ليؤيد هذه القضية بملاحظة صدرت عن بويه Boyé الذى كان معاصرا للموسيقى هاندل ، إذ أعلن بويه فى براعة مذهلة بالقياس إلى روح عصره أن نص أنشودة جلوك Gluck الشهيرة الذى يقول : « فقدت حبيبتي يوروديس ، فلا شىء يعدل شقوتى » J'ai perdu mon Eurydice, rien n'égale mon malheur كان من الممكن أن يجرى على النسق التالى « وجدت حبيبتي يوروديس فلا شىء يعدل سعادتي » (١) .

« J'ai trouvé mon Eurydice, rien n'égale mon bonheur » .

وما يحس به أى فرد أو لا يحس به يهمه بوصفه إنسانا وليس باعتباره فنانا . فلا تعدو الانفعالات فى نظر الفنان سوى مواد خام شأنها فى ذلك شأن الشخصيات التى يشاهدها أو نمط المجتمع الذى يدرسه . ولا حاجة به لأن يكون قد داخله أى انفعال خاص لكى يتمكن من تمثيله ، ولا يختلف حاله فى ذلك عن ضرورة كونه قاتلا — أو حتى قاتلا فى حالة تسامى — كى يستطيع أن يصور قاتلا . فغاية ما يطلب منه هو أن ينشئ صورة هذه الانفعالات فى نفسه ؛ وربما كان من المقومات الفعلية لذلك ألا يكون الانفعال ذاته موجودا . وعلى أية حال فمن الممكن أن تأتى

الانفعالات المتوهمة بتعبير أشد ما يكون أصالة وإقناعا في الفن على حين أن الانفعالات الحقيقية عادة ما تظهر في ثوب أشد ما يكون بعدا عن الطابع الشخصي المتميز . و خلاصة القول ، أن التواضع والعرف قد يصيب الانفعالات طورا وقد يصيب الأشكال طورا آخر .

وإن التوتر القائم بين العواطف الأصلية والصور التواضعية من ناحية وبين الصور الأصلية والعواطف التواضعية من ناحية أخرى ليعد من أقوى منبهات التطور الفني . وهو أحد الآليات التي يتكشف من خلالها منطق تاريخ الفن مرارا وتكرارا وعلى نحو بارز ملحوظ . وإذا ما كان التغير الذي يطرأ على العاطفة والميل والحالة النفسية يقترن على الدوام بتجديد في الصور بدلا من بقاء الصور — وهذا هو الحال في الواقع — إلى ما بعد فقدان الاستعدادات النفسية الملائمة لها لحيويتها ، وبدلا من أن تنبثق خبرات جديدة قبل أن توافر صور التعبير الملائمة لها ، لأصبحت مهمة تاريخ الفن أهون وأيسر وإن فقدت أيضا أكثر سحرها . فان تاريخ الفن إنما يستمد طابعه المميز ودلالته الفلسفية على وجه التحديد من الطبيعة التطبيقية لهذا التطور ، ثم ثبات بعض الصور وتوقع البعض الآخر ، وتفاوت إيقاع عملية التواضع بالنسبة لمستويات الإنتاج الفني المختلفة ، والمقاومات التي يتحتم التغلب عليها قبل أن يتيسر هجر صورة قديمة باتت فارغة عديمة القيمة ، أو أن يجد إحساس جديد بالحياة وسيلته الملائمة في التعبير .

وليس في مقدور أي أسلوب في التعبير مهما توافر له في الماضي من طابع شخصي وحيوية أن يحتفظ بطابعه التلقائي بما يتجاوز حقبة معينة من الزمن ، كما أنه مامن صورة من الصور مهما بلغت من الصرامة قد بدأت حياتها بوصفها تواضعا . والحقيقة أن المقطوعات الغزلية المعروفة بالسوناتا والقصائد الرعوية ذاتها كانت من خلق أفراد من الشعراء ولم تصبح في حكم المواضعات إلا بعد أن احتذتها أعداد متزايدة من جماهير الشعراء وطبقها على موضوعات مناسبة وغير مناسبة سواء بسواء . وإن لهذه العملية دون شك أخطارها ولكن الصورة الفنية أيا كانت لا تفقد بالضرورة قيمتها الفنية تبعا لتحولها إلى تواضع وعرف ، بل ربما جنت الكثير فعلا في مضمار القدرة على التعبير وقابلية التكيف . فان المناجاة المسرحية التي يخاطب فيها

الممثل نفسه على خشبة المسرح على سبيل المثال كانت في الأصل حلا غاية في الاضطراب والتخبط والمجاجة نشأ عن ضرورة سرد بعض الأحداث التي لم يكن من الممكن لسبب أو لآخر تناولها على هيئة حوار . ولكن هذه الحيلة تطورت شيئا فشيئا حتى أصبحت تواضعا مسرحيا عظيم الفائدة غنيا بإمكاناته الفنية ، وذلك لأن الجمهور قد اعتاد من ناحية هذه الحيلة ولم يعد ينزعج لافتعالها فضلا عن أن الكتاب المسرحيين قد اكتشفوا فيها من ناحية أخرى إمكانات جديدة لخلق تأثيرات درامية مستحدثة . وتبدأ سلسلة المعارضين للمجاجة المسرحية بالأب دى أوبينيالك وذلك في القرن السابع عشر ^(١) وينمو عدد أفرادها في اطراد حتى ختام حقبة المذهب الطبيعي في الدراما . ولم تتحطم هذه الصخرة الناتئة التي استثارت الخصوم والأعداء في نهاية الأمر إلا على يد إبسن الذي كتب في اعتزاز وفخر إلى جورج برانديس في خطاب له بتاريخ ٢٦ يونيه سنة ١٨٦٩ يقول فيه إنه لم يضمن مسرحيته الحديدية المعنونة باسم « رابطة الشباب » مناجاة أو حديثا جانبيا واحدا . وفي هذه الأثناء لم تحظ المناجاة فحسب بأنصار لها من حين لآخر بل اكتسبت شيئا فشيئا مغزى جديدا وحققت قيمة فنية اختصت بها وحدها . فقد وصفها أو تولودفيج بقوله : « تلك التي تبعث في الدراما الحياة حقا والتي تعد بحق من صميمها » ^(٢) . ويشير كل من ا . ف . شليجل A. W. Shlegel وهيل Hebbel إلى طابع « الحوار الجدل » الذي تظهر عليه المناجاة كما يؤكدان أن الصراعات الباطنية التي تعبر عنها لا تقل في تأثيرها الدرامي بل إنها في الحقيقة أعمق وأوقع من الصراع الذي يقوم بين شخصيتين مختلفتين . ويؤثر فريق آخر من المفكرين الوثيقي الصلة بالمذهب الطبيعي الاحتفاظ بالمناجاة ولكنهم لا ينشدون الإبقاء عليها بحذافيرها أو في صورتها الساذجة البسيطة بل يحبذون الاحتفاظ بجانب منها أو إدخال شيء من التعديل عليها إذ ينادون بوجود خلاف أساسي بين الصورة البدائية لها التي لم تبتدع إلا لمساعدة الكاتب المسرحي على صياغة العقدة المسرحية أو رسم شخصياته ، وبين الصورة المتطورة التي تسمى « بالمحاورة الباطنية » التي ليست تبسيطا بل إثراء للفن الدرامي .

Fraçois Hédelin D'Aubignac : Pratique du théâtre (1657). (١)

Otto Ludwig : Dramaturgische Aphorismen. (٢)

وإننا لنرى شترندبرج Strindberg ذاته يتلمس المعاذير للإبقاء على أسلوب المناجاة، ليس في الفترة التعبيرية من حياته وحدها بل في الوقت الذي كان يكتب فيه أيضا مسرحية «الآنسة جوليا» Miss Julie وكان وقتذاك في قمة مرحلته الطبيعية. والحق أن الفرد كير Alfred Kerr نفسه ، الذي يعد من أعنف دعاة المذهب الطبيعي في الدراما ، قد أقر المناجاة إلى حد محدود ، فقد كتب يقول : « وحيث يكون لدى تسع استحقاقات بالفعل فلا ضير في أن آخذ باستحالة عاشرة » (٢) . كما أشار إلى أن الكاتب المسرحي الحديث حين يستبدل المناجاة بالتمثيل الإيمائي فإنما يسلم ضمنا بأن إلغاءها مخلف فراغا يستحيل على الحوار وحده أن يسده .

٤ - مواضع المسرح :

ليس ثمة صورة أخرى من صور الفن قدر لها أن تحتفظ بجانب كبير من مواضعها دون تغيير أو تبديل إلى فترة طويلة من الزمن غير المسرح ذلك لأنه ما من فن آخر يتوافر له كما يتوافر للمسرح مثل ذلك الميل الفطري إلى الأخذ بالمواضع . فقد كتب سارسي يقول : « يستخدم كل فن بعض الحيل المستمدة من أحواله المادية ولكن هذه الحيل يزيد عددها في المسرح عما يتوافر لأي فن آخر » (٣) . وتضارع هذه الحيل إن في قليل أو كثير ما يفهم بوجه عام من لفظ « المواضع » ولكنها لا تتطابق فحسب مع الظروف التقنية أو وجوه النقص التي تعتور منصة المسرح من وجهة النظر الطبيعية . فإن الحد الفاصل بين المدى الذي يبلغه المسرح في مجانبته الصديق في تمثيل الطبيعة وسماحه بالانحرافات الخارجة عن تجربتنا العادية أو الحد الفاصل بتعبير آخر بين ما هو مقبول وبين ما هو مستغرب لا يبدو في المسرح على مثل ما يبدو عليه في سائر الفنون الأخرى من وضوح وتميز . والحدير بالملاحظة أن أحدا لا يأبه لشرب الممثلين من أكواب فارغة أو اقتاتهم بسيوف من صفيح على حين يحتج الجمهور احتجاجا شديدا إذا ما تمتع صوت عيار نارى بسبق

Jacob Grimm : «Ueber den Personenwechsel in der Rede», Kleine (١)
Schriften, III, 292.

Alfred Kerr : Das neue Drama, p. 299. (٢)

Francisque Sarcey : Quarante ans de théâtre I (1900), 198. (٣)

توقيته السليم أو يتأخر عنه لحظة واحدة أو إذا ما شرع جانب من المناظر ذات التلوين الساذج التي لا تقابل مع ذلك بأدنى اعتراض في التأرجح والاهتزاز . وإن كان للدراما وجودها المثالي أساسا فان خشبة المسرح ذاتها تستخدم إلى حد ما أشياء نألفها تماما في تجربتنا اليومية من ممثلين أحياء وأثاثات حقيقية ومكان وزمان حقيقيين . ولعل مرد ما تظهر عليه الخرافات التي تميز بين ما يجرى على المسرح وبين العالم الذي يعيش فيه المتفرج من كثرة وتعسف لا يعدو أن واقعية المسرح تبدو إلى حد بعيد ملموسة فجأة . وكيفما كان الحال فان في وسعنا أن نصنف بالنسبة للمسرح قائمة من الخرافات - وهي فضلا عن ذلك خرافات أشد ما تكون ثبوتا ورسوخا - أكثر إسهابا من أية قائمة يمكن تصنيفها بالنسبة لأي فن آخر .

وأول ما ينبغي أن يسلم به رواد المسرح جميعا تلك الخرافة القائلة بأن السيد شميث أو السيد روبنسون هو يوليوس قيصر أو شيلوك طوال الفترة التي تستغرقها السهرة ، هذا بالرغم من أن هيئته تبدو في الغالب غير مناسبة للدور الذي يفوم به . إن تغير الشخصية على هذا النحو يعد من المقومات الأساسية للدراما ؛ فذلك الاستعداد للتسليم « بالدور » الذي يجرى تمثيله يعتبر أحد المواضع التي لا تقوم للمسرح قائمة بدونها .

وإن أبرز انحرافين للمسرح عن الواقع قاطبة هما اتخاذ المنصة المرتفعة ثم دوران الفعل في نطاق البروسينيوم . أو مقدمة المسرح . بيد أنه ليس هناك ما هو أغرب وأعجب فيما يتعلق بذلك المكان الخيالي المنعزل من مقدمته المفتوحة الموجهة إلى النظارة أي « الجدار الرابع » الذي يفتقر إليه المنظر والذي ينبغي على المتفرج أن يتخيل رغم ذلك وجوده .

وإن عرض أي امرئ لقراءة إحدى الملاحم فانه يتتبع القصة التي يرويها الشاعر متابعة حرة إن في قليل أو كثير . فقد لا يستحضر في ذهنه أية صورة ، وقد يطلق لخياله العنان كما أن له أن يتمثل المشهد الذي تجرى فيه أحداث القصة ، طالما أنه لا يخرج عن إطارها على مثل ما يحلو له من ألوان غنية وضياء لماعة ، بمعنى أنه لا يتقيد بأي منظر محدد . أما بالنسبة لمناظر المسرح فلا تتاح له مثل هذه الحرية . فهو مطالب تارة بأن يعتبر ألواح المسرح الخشبية العارية أرضية مصقولة مصفوفة

على نسق « الباركيه » فى أحد الصالونات ، وإنه ملزم تارة أخرى بأن يراها سندسا أخضر كما قد يراد به كذلك أن يتوهمها حومة للوغى وساحة للقتال مخضبة بالدماء . إن هذه القفزات التى يتحتم عليه أن يأتيا فى ميدان التخيل والتصور لتبلغ من الاتساع والعنف حدا يجعل الفارق بين منصة المسرح الأليصاباتى العارية وبين الحيل الآلية التى تستخدم فى المسرح الدوار الحديث يبدو فارقا هينا تافها . وإن مثل تلك الخرافات التى تتعلق ببنية المسرح لتتطلب من المتفرج قدرة كبيرة جدا على التكيف الحذرى فى نظره إلى الأمور حتى أنه يندر أن يلحظ على سبيل المثال التغيرات التى تطرأ على المقياس المكانى لمنظر بعد الآخر ، إذ لا يجد غضاضة فى أن تظهر قاعة الدرس فى الفصل الثانى بالحجم ذاته الذى تظهر عليه ساحة القتال فى الفصل الأول . ويذهب به استعداداه لأن يستسلم لخدايع المشهد إلى حد النظر إلى المسرح ، إذا ما كانت عقدة المسرحية تستلزم ذلك ، بوصفه قاعة عامة للاجتماع واللقاء ، فلا يجد بأسا من أن يكون دخول صالة من صالات القرن السابع عشر أو « غرفة انتظار » ترقى إلى القرن الثامن عشر أو غرفة استقبال تنتسب إلى طراز القرن الثامن عشر ، مباحا لأى شخص يتفق أن يتطلب الموقف وجوده ، كما كان يتخذ فى الماضى منظر « الشارع » فى الملهاة الرومانية ، أى يعتبر على الحملة أن كل شئ يجرى علانية ، وبأن بوسع المؤلف المسرحى أن يحرك شخصياته كيفما شاء كما لو كانت دمي تتعلق خيوطها بأطراف أصابعه . ولا يقل المنهج الذى تلجأ إليه الدراما للتفريق بين شخصياتها تعسفا وافتعالا من الأسلوب الذى تتخذه فى جمع شملهم . فالمسرح فى نظرها إن هو إلا برج حمام تفصل بين أجزائه حوائل تبدو كلما تطلبت العقدة المسرحية ذلك مانعة للصوت ولا سبيل إلى اختراقها . وعند ما يقتضى الأمر ذلك حقا فإن الممثلين الذين يقفون على قيد خطوات قليلة من بعضهم البعض لا يلحظ الواحد منهم وجود الآخر ويعمى عما يفعله وتصم أذناه عما يقوله .

وترتبط الخرافة التى تتمثل فى أن ثمة أحداثا بعينها هى المسموعة أو المرئية لجمهور النظارة وأن غيرها لا يسمع ولا يرى ، بالحرية المطلقة المخولة للمؤلف فى أن يحرك شخصياته كما يشاء ويأتى بهم إلينا ثم ينتزعهم مرة أخرى بعيدا عنا وينظم حركة مرور متسقة على خشبة المسرح ، وذلك على شريطة واحدة وهى أن ينسج علاقات بينها ويتحاشى صدامها . ومثل هذه المواضع تؤول معا نظاما موحدا

لا يعدو كونه نتيجة مترتبة على ضرورة الاقتصاد في المكان وهي ضرورة تحتمها خشبة المسرح . إن أشد كتاب المسرح إرادة وعزما يتحتم عليهم أن يسلموا بمقتضيات هذا الاقتصاد . ففي مسرحية تبلغ الغاية في التزامها بالمذهب الطبيعي مثل مسرحية تولستوى « الجثمان الحى » Living Corpse يقضى الأمر على سبيل المثال أن يطلب من الضيفين مباحرة الغرفة وقتما يظهر أن وجودهم سيفسد مجرى الأحداث المقبلة .

ويلقى الزمان على المسرح من العسف في معاملته ما يلقاه المكان . إذ غالبا ما يظهر كما لو كان قد توقف تماما ، وهذا هو المعنى الحقيقى لما يسمى « بوحدة الزمان » ؛ ويحدث في كثير من الأحيان أيضا أن يندفع قدما بسرعة لا تخطر على بال . وبالرغم من أن في الامكان الإسراع بالزمن حتى أثناء رفع الستار فقد ينزل الستار للإيحاء بأنه قد انقضى بين مشهدين ساعات وأيام بل سنوات ثم يحدث بعدها الثغرات الزمنية أن يستأنف الزمن دورته من جديد .

وثمة سمة أخرى من سمات المسرح التى تبدو شاذة مفتعلة افتعالا تاما وهي ما تظهر عليه الأصوات والإيماءات المسرحية من ارتفاع في الطبقة وادعاء وتفاخر فضلا عن الشعور بالذات والمبالغة . والحقيقة المجردة الماثلة في وجود كل هذا الحديث والنقاش وفي الافتراض بأن كل شيء يمكن أن يصاغ في كلمات تعتبر في حد ذاتها خرافة بينة ؛ فهذا الولع بالكلام والحافز إلى العثور على شخص لمبادلتة الحديث إنما هو أمر مفتعل غير طبيعى . ولا تقف الشخصيات عند حد الحديث عن كل شيء ، يدور بخلفها بل إنها على استعداد على الدوام لأن تناقش مصيرها وتتشدد في الجدل حوله . والحقيقة هي أن الناس يغشون المسارح لكي يستمعوا إلى خطب لودعية وحملات قذف وتشهير نارية وردود سريعة تتم عن حضور بديهية وقوة عارضة وملح وفكاهات طريفة ، وهم يتلذذون بسيل الكلمات المتدفق كصورة من صور البراز والصراع اللذين هما لب أى تمثيل درامى وجوهرة .

ومن بين الخرافات التى يلجأ إليها المؤلف المسرحى لرسم سمات شخصياته على أتم وأبرز صورة مستطاعة ، تحتل المناجاة والحوار الجانبي مكانا بارزا . ويمكن القول بأن هذين الأسلوبين هما الملجآن الوحيدان لدى المؤلف المسرحى ،

اللذان يستعيض بهما عن الوصف المباشر لشخصياته على لسان الراوى . وبغيرهما لم يكن ليتيسر للجمهور فهم ملهاة المكائد القديمة ، على سبيل المثال ، مع ما تتضمنه من تعقيدات كثيرة . « إنه لا يرتاب فى شىء ! » - « يا لبراءة ! » - « ذلك الوغد يحاول خداعى ! » - « لم أعد أتمالك نفسى ! » . . . إن أحدا لا يخاطب نفسه بهذه الصورة ، فضلا عن أنه لا يفعل ذلك بالتأكيد فى حضرة الآخرين ولكن كل ذلك ليس إلا جزءا من منهج التعرى الذى لا غناء عنه فى المسرح . وإن « التمثيل » على هذا النحو أى الإتيان بحركات بهلوانية على المستوى العاطفى يكشف بالضرورة عن علم بوجود جمهور من المشاهدين ؛ والمناجاة والحوار الجانبي لا يعدوان كونهما أوضح صور على هذا الضرب من المكاشفة بين الممثل والجمهور . وليس ثمة فارق أساسى كبير بين أن تقدم الشخصيات المسرحية نفسها كما فى مسرح العصور الوسطى (« والآن هأنأ قادم أنا الشيطان بعلزبول ») أو المناجاة الاستهلالية التى قام بها ريتشارد الثالث وبين أسلوب وصف الشخصية قبل ظهورها على خشبة المسرح .

وإن المحاورات والمشاورات التى تدور بين البطل أو البطلة « وخلصائهما » وكذلك الاعترافات التى يلقي بها على صديق قديم أو أمام شخصيتى المربية العجوز أو الوصيصة الشهيرتين إنما تندرج تحت الفئة ذاتها التى تضم المناجاة ؛ والواقع أنها لا تعدو كونها مناجاة مقنعة . وهذا النجى *confidant* إن هو إلا حيلة تقنية تعين المؤلف المسرحى على التغلب على قيود الحوار ، مثلها فى ذلك مثل البيانات التى يتلوها الرسل أو الرسائل التى تقرأ بصوت مسموع .

رثمة مهمتان من أخطر المهام التى تقع على عاتق المؤلف المسرحى ألا وهما عرض تفاصيل العقدة المسرحية ثم فضها ، يقوم بهما فى الغالب بأسلوب تواضعى صرف . فجمهور النظارة على استعداد لأن يقبل بالحقيقة المائلة فى أن شخصيات المسرحية ، ضمانا لسير الأحداث يفضون إلى بعضهم البعض بأمور لا بد أنهم كانوا جميعا على علم سابق بها ، كما أنه على استعداد كذلك لأن يسلم بأن تحتتم العقدة المسرحية البالغة الدقة والحبكة حقا بخاتمة عابثة مهوشة مبتسرة إن فى قليل أو كثير أى بخاتمة تقطع العقدة الدرامية بدلا من أن تحلها . ونستدل من كل ماسبق على أن توفير أسباب التسلية وإحداث التأثيرات البسيطة ذات الفاعلية أيضا ، يبلغان فى الغالب من الأهمية بالنسبة للمسرح ما لا يبلغه أى اعتبار آخر .

وإلى جانب هذه الحيل والخدع التي كانت شائعة تماما حتى بداية ظهور المذهب الطبيعي ، فثمة مجموعة أخرى من المواضع المسرحية التي لم يسمح بها إلا في نطاق حدود تاريخية وجغرافية معينة . ويعد الشعر من أبرز هذه المواضع إذ ظل يعتبر دحاً طويلاً من الزمن ، بوصفه وسيلة للنمطية والمثالية الشعرية ، الصورة الملائمة الوحيدة للنوع « الراقى » من الدراما ، على حين أن الشعر بالنسبة للمسرحيات التي تدور حول مجريات الحياة العادية ؛ بل وفي العهود الأولى للتمثيل الإيمائي كان يبدو شاذاً شذوذ استخدام الأحذية الطويلة والأقنعة فضلاً عن الأبواق في هذه المسرحيات . ومع ذلك فإن جمهور فرقة الكوميدي فرانسيز Comedie française لا يزال يستمتع ليس بالشعر وحده بل بما يمكن للمرء أن يسميه بالآثار المتخلفة عن مكبر الصوت في القديم . وثمة حيلة يونانية أخرى كانت ترمي إلى اتساع الهوة التي تفصل بين المأساة ومجريات الحياة اليومية وقدر لها أن تصمد دحاً طويلاً من الزمن ألا وهي إسناد الأدوار النسائية إلى الممثلين من الذكور . وقد كان للتمثيل الإيمائي أن يهدم هذا التقليد في تاريخ مبكر ، إلا أنه استمر في المسرح الأدبي حتى عهد شكسبير ، ومن ناحية أخرى فقد كان التواضع الذي يقضى باستناد عدد من الأدوار في المسرحية ذاتها إلى ممثل واحد وقفاً على العصور الكلاسيكية القديمة التي استطاعت مع ذلك أن تجعل من ضرورة الاقتصار على فرقة قليلة العدد من الممثلين وسيلة إلى تركيز الأثر الدرامي . فإن المسرح القديم عن طريق تخصيص الممثل الواحد لأدوار مختلفة قريبة الصلة باطنياً ببعضها البعض كما تشارك في الدلالة على حالة نفسية بعينها ، أفلح في خلق تأثير درامي شديد التركيز منقطع النظير في تاريخ المسرح . ففي مأساة سوفوكليس كان الممثل الذي أدى دور أنتيجوني هو الذي لعب أيضاً دور تيريزياس ودور الرسول الذي أنبأ بالكارثة ، وبذلك جعل في الإمكان - كما ألمع جوستاف فرايتاج في براعة^(١) - أن يسمع صوت البطلة المتوفاة من العالم السفلي مجدداً . كما أن الممثل الذي قام بدور أوريسيتيزا لعب أيضاً دور كليتيمنذ - سترا ، وإن توحيد الممثل في هذين الدورين لكفيل بأن يلفت نظر المشاهد على نحو أشد ما يكون قوة إلى رباط الدم الذي تمزق على هذا النحو في ندالة وعقوق .

وقد كان يبدو طبيعياً للغاية في نظر جمهور التراجيديات الكلاسيكية Tragedie Classique كما كان من الأمور المألوفة التي لا تجد غرابة أو دهشة أن يرتدى الأبطال الإغريق والرومان أزياء القرن السابع عشر على خشبة المسرح . وبالنسبة لجمهور النظارة في مسارح العصور الوسطى لم يكن مما يفسد عليهم إندماجهم في تصور المشهد بحال ألا يبارح الممثلون خشبة المسرح بعد أداء أدوارهم . كما لا يجد جمهور النظارة الصينيين أو اليابانيين غضاضة في وجود العمال المساعدين فوق المسرح ، والحقيقة أنه لا تبذل في الشرق الأقصى أية محاولة لإخفاء طابع الإفتعال والزيغ الذي يظهر على التمثيل المسرحي أو لإخفاء المناظر وقطع الأثاث التي تبدو غريبة على واقع الأحداث الجارية على المسرح . فيكفي أن يرتدى عامل المسرح سترة عمالية سوداء اللون لكي يشير إلى أنه غير ظاهر ، وأنه ليتنقل بحرية بين أرجاء المسرح في أثناء العرض ويدفع بقطع الأثاث داخله وخارجه ، ويحضر بعض المنقولات ثم يحملها إلى الخارج مرة أخرى أو يدخن لفافة تبغ ويقرأ صحيفته وهو جالس في ركن من أركان المسرح . وإن مثله فيما لا يجده من حرج مثل الماشط أو المزين في اهتمامه بالملابس التي يظهر بها الممثلون في أثناء التمثيل ، فانه يقوم بمساعدة الممثل على مرأى تام من الجمهور على ارتداء أو خلع لباس الكومونو أو تثبيت منطقة الخلت في أثناء التمثيل أو تمشيط شعر الممثل في أثناء قيامه بالتمثيل . ويكفي وجود بضعة مقاعد للإشارة إلى قارب يجمع شمل عاشقين وينساب على صفحة جدول مزهر الخنبات . ذلك أنه من خلف هذه المقاعد يؤدي ممثلان علويان حركات تجديف في الهواء بوساطة قائمين من الغاب .

وعلى الرغم مما تبدو عليه هذه المواضع من غرابة في نظرنا فان الأوبرا الغربية باستبعادها للحوار العادي تتحدى بصورة لا تقل خطورة عما سلف حاسة الواقع لدى الجمهور ؛ كما أن انعدام الحوار في الأفلام الصامتة التي ظهرت في الماضي كانت تمثل في العصر الذي ظهرت فيه ورغم التزامها بالنزعة الطبيعية في الوسائل البصرية المستخدمة انتهاكاً لا يقل خطورة عن سالفه لقوانين الواقع التجريبي . والحق أن العناوين الفرعية كانت تعوض عن الحوار بصفة جزئية ، ولكنها كانت تقف من وجهة النظر المتعلقة بالإيهام على قدم المساواة مع النصوص

الخارجة من أفواه الأشخاص في مصورات العصور الوسطى . كما يتوقف الاستمتاع بالفيلم السينمائي على طائفة من المواضع التي تطالب المشاهد في نواح كثيرة بأكثر مما تطالبه به الخرافات المسرحية . فبدلاً من رؤيته للأشياء كاملة وعوضاً عن رؤيته الأجسام الحية فانه لا يبصر غير صور مسطحة ذات بعدين عديمة اللون أو ملونة بألوان غير طبيعية . ويمكن القول بأن الفيلم السينمائي أشبه بواقعية من المسرح باعتباره يمثل تصويراً لقطاع معين من الحياة الواقعية ولكننا إذا نظرنا إليه بوصفه نسخة غير أصلية من الحياة فانه يبدو أمعن في البعد عن الواقع من المسرح الذي يستخدم على أقل تقدير أناس من لحم ودم . وإننا لنقف في كل جزء من الفيلم السينمائي على مزيج غريب من العناصر الطبيعية وغير الطبيعية . ومما يزيد الطين بلة أن الفيلم يبدو عادة كأنه يستخدم الوسائل الفنية ذاتها في كل مرة بغية الاقتراب تارة من الواقع والابتعاد عنه تارة أخرى . إن الحركة السريعة للحديث والانتقال الذي لا ضابط له من زاوية إلى زاوية أخرى والربط بين أى شىء وأى شىء آخر ليشهد من ناحية بالانتصار على مبدأ عزل كل ظاهرة على حدة وهو ذلك المبدأ المعوق الذي يعد سمة عامة للفنون كافة ؛ ولكن القفزات والثغرات التي تبدى في الصور تقف من ناحية أخرى على النقيض تماماً من مبدأ الاتصال الذي تجرى عليه الأحداث في العالم الذي نعيش فيه . ولنضرب مثلاً على ذلك ، فقد نكون واقفين في مستهل فيلم سينمائي بصحبة زائر أمام باب منزل مغلق . ويقرع الزائر الجرس وعلى حين بغتة نجد أنفسنا جميعاً وراء الباب . وفتح خادم باب حجرة الاستقبال فإذا بنا نصحب الزائر إلى الداخل ، وقبل أن تتاح لنا فسحة من الوقت تمكنا من التطلع إلى ما حولنا نجد أنفسنا واقفين أمام ربة البيت داخل غرفتها . ثم يحدج الزائر النظر إليها ، وفجأة نراها طفلاً صغيراً على اعتبار أن الزائر كان يعرفها منذ سنين طويلة . وتتحول الغرفة إلى حجرة حضانة ونرى فوق أرض الحجرة طفلين — وهما فيما نفترض السيدة والزائر — يلهوان كما اعتادا أن يلهوا معاً فيما مضى .

أما بعد ، فإذا ما ضاهينا بين هذه العملية برمتها وبين مشهد يجرى تمثيله على المسرح فانهما تبدو بعيدة عن الواقع كل البعد ، بل ضاربة في الخيال والوهم ،

ولكننا حال أن نعتاد بالقدر الكافي مواضع تركيب الفيلم ويتوافر لنا الاستعداد لأن نزرو طابع التذبذب البادى على الفعل إلى ما تنسم به تداعياتنا العقلية من تذبذب فان تسلسل الصور يبدو مقنعاً للغاية ، بل وضاء كاشفاً إلى أبعد حد .

٥ - حول لغة الفيلم :

إن معظم وسائل التمثيل التي تختص بالفيلم تعزى إلى فن التركيب أو المونتاج وتعتبر هذه فى الحقيقة المصدر الرئيسى لصور التعبير المتواضع عليها التي يستخدمها الفيلم .

فاذا ما ملح أحد أشخاص الفيلم شيئاً ما وتلا ذلك مباشرة ظهور شيء معين فى حجم مكبر ، فان المشاهد لا يلبث أن يطابق تلقائياً بيد الشيء الذى لمح الممثل منذ برهة وبين هذا الشيء المكبر . أو إذا ما جاء ذكر شخص مجهول وأقبل فى تلك اللحظة قادم جديد فسوف يتضح للمشاهد أن هذا الشخص هو ذلك الذى ورد ذكره منذ قليل . كما يتعرف المشاهد بالطريقة ذاتها على الأماكن التي تجري بها أحداث القصة ، فضلاً عن الظروف الأخرى المتعلقة بها .

فاذا ما رأينا بادئ ذى بدء بندقية مصوبة ثم جسماً ينهار فاننا نفترض تلقائياً قيام علاقة عليّة بين هاتين الظاهرتين . وفى هذه الحالة يظهر السبب قبل المسبب ، غير أنه من الممكن أيضاً عكس هذا التسلسل كأن نشاهد مثلاً سيارة تنزلق ثم يظهر لنا إطارها تالفاً فيتضح توالاً أن الإطار هو سبب الحادثة .

ويمكن أن تعرض الأحداث المترامنة فى تطورها عن طريق التركيب التبادلى لمختلف مراحل هذه الأحداث . وهذه الطريقة التي تقوم على القفز عكساً وطرذاً بين هذا المشهد وذاك قد استخدمت فى أقدم أفلام الإثارة ، التي كانت تصور فى مشاهدتها النمطية الأخيرة أعجوبة إنقاذ بطل الرواية من الأخطار التي أحذقت به بأن تعرض تارة صورة الخطر الداهم الذى يزيد اقتراباً ، وتارة أخرى صورة المنقذ وهو يتقدم منه مع تردد وجهه النظر بين هذا المشهد وذاك بسرعة مطردة هائلة . بيد أنه ليس فى مقدور المخرج الذى يقوم بأعداد مسرحية طبيعية أن يوقف الفعل على حين فجأة أو أن يسمح بتكرار مدد زمنية بعينها ، فلا يجوز له أن يعرض

الحركة الواحدة - مثل فتح باب - مرتين متتبعيتين ، أولاً في لقطة شاملة للمنظر ثم في لقطة أو أكثر من اللقطات القريبة . فينبغي أن تواصل هذه اللقطات الحدث ذاته الذى ظهر في اللقطة الشاملة . كما أن عليه أن يبذل عناية مماثلة في سبيل تخاشي ظهور الصورة وكأنها « تقفز » وأن يتجنب كذلك في عرضه لحادث بعينه عن طريق عدد من اللقطات تكرار المقطع الواحد من الحادث . فكما أنه من الحتم على المخرج أن يضع في اعتباره في الحالة الثانية أنه في أثناء عرض لقطة دخيلة لشيء آخر فإن الحدث الأصلي كان مستمراً متصلاً ، فإن عليه في الحالة الأولى أن يتذكر في كل مرة يغفل فيها شطراً من الحدث أن يضع وصلة أو لقطة لشيء آخر توازى الجزء المحذوف . فإذا ما ظهر مثلاً شخص ينتقل من النافذة إلى الباب ، بيد أن حركته هذه لا تثير اهتماماً ، كما تستغرق وقتاً طويلاً فليس في وسع المخرج أن يلجأ لتلافى ذلك إلى مجرد قطع جزء من الفيلم وبذلك يتسبب في ظهور الممثل وكأنه « يقفز » من النافذة إلى الباب ، ومع ذلك ففى وسع المخرج أن يركب أحد التفاصيل الأخرى للمنظر ذاته أو زاوية أخرى للمشهد وبذلك يختصر المسافة المعروضة . وعن طريق تركيب هذه اللقطات المتوسطة يصبح في الإمكان حذف مقاطع بالغة الطول من الحدث الجارى واستبدالها بأحداث أخرى . وليست هناك ثمة علاقة محددة بين المدة التي يستغرقها الجزء المحذوف من المشهد الرئيسى وبين المدة التي تستغرقها المشاهد البينية المقحمة ومع ذلك فمن الممكن الوقوف على تناسب معين بين هاتين المديتين . فكما بينا من قبل ، فإننا نحكم على المدة التي يستغرقها الجزء المحذوف بالمسافة التي تفصل بين مكان المنظر المدمج ومكان المشهد الأصلي ، فكلماً بعدت المسافة التي تفصل بينهما كلما اتسعت الثغرة في الحدث الرئيسى فيما ينجبل لنا^(١).

يضم كل فيلم لقطات علاقتها الزمنية ببقية أجزاء الحدث غير محددة أو غير ذات موضوع ، وعادة ما تكون هذه اللقطات منفصلة أو خارجة عن نطاق الزمن الذى يستغرقه الحدث . فقد لا يكون للقطة القريبة على سبيل المثال من فائدة غير مجرد شرح المنظر الشامل أو الإضافة عليه . فعندما يظهر على سبيل المثال أحد الأشخاص في المشهد ثم يظهر أثر جرح في وجهه في الصورة التالية فهاتان اللقطتان

لا تمان لبعضهما البعض بأية علاقة زمنية ، وبذلك فإن الحدث لم يتقدم على الإطلاق نتيجة للانتقال من إحدى الصور إلى الصورة الأخرى . والمناظر الطبيعية والصور التى تعرض الجو العام وتتخلل قطاعات الحدث الرئيسى لا تمثل فى الغالب إلا وقفات وفواصل ليس لها من جانب أى امتداد زمنى ، كما لا ترتبط من جانب آخر بحدوث الرواية بأدى علاقة زمنية . كما أنه ليس للأمثلة السينمائية مكان فى المدة التى يستغرقها الحدث .

وتقع اللقطات القريبة بوجه عام خارج الحدود المكانية العملية ، مثلما تخرج كذلك عن حدود الزمن الدرامى . ففى حالات الأمثلة السينمائية كذلك المثل الذى ضربه أيزنشتاين فى تشبيهه ضرب العمال بالرصاص بذبح الثيران ، فإن للصورة التى يقصد بها ضرب المثل ماهيتها المكانية الذاتية فى واقع الأمر ولكنها تقوم على مستوى من الواقعية يخالف مستوى واقعية المشهد الأسمى وبذلك تبدو على نحو ما خارج الحدود المكانية .

ومثل هذا التخلل عن دائرة المكان والزمان يلقي ضوءاً كبيراً على طبيعة الأمثلة السينمائية التى تجنب للأسف إلى أن تصبح رموزاً جامدة ، كما أنها لا تعد بحال من صور التعبير المثمرة حقاً فى الفيلم . فعندما تكون لغة الفيلم خلقة بالفعل فإنها لا تقصر نشاطها على مجرد ترجمة هذه التدايعات التصويرية إلى صور مرئية . ولا بد لأى شخص شهد فيلم « البحث عن الذهب » لشارلى شابلن أن يتذكر ذلك المشهد الممتع الذى يظهر فيه شارلى وهو يتضور جوعاً موشكاً على التهام الخذاء الذى وضعه على النار ليطهوه عندما تقع عينه على رفيقه فى هذه الحنة ، الذى يظهر له على حين بغتة فى صورة دجاجة سمينة ترفرف بجناحيها ، وبذلك تتضح لنا التدايعات الوحشية التى تقفز إلى ذهن ذلك الرجل المسكين المعذب والتى تزين له افتراس آدمى مثله . ولكنه على الرغم مما قد يدخله هذا المشهد علينا من متعة ، فإنه لا يزيد على كونه تصويراً بسيطاً لخاطر ما يدين بالكثير من تأثيره إلى براعة شابلن فى التمثيل . وما جاء به شابلن إنما هو أمر فريد لا نظير له ويتعذر تكراره بمعنى أنه لا يحوى شيئاً يصلح ليكون نواة تواضع فى مشعر . وعلى النقيض من ذلك فإن التأثيرات التى سندكرها هنا والتى تتحقق عن طريق تحريك آلة التصوير

تارة أو الانتقال بالمنظر تارة أخرى تعد من الخواص الجوهرية للفيلم ، فهي نماذج مرئية تماماً ، على ما يمكن أن يحققه تواضع فني ما ؛ فاننا نرى وجهى رجل وامرأة فى لقطة قريبة يبدو عليهما الحزن ولا يتكلمان إلا قليلا . وفى النهاية تستدير المرأة لتبارح المكان وتحرك الكاميرا إلى الوراء بالتدريج مبتعدة عن الرجل ، وإذا تتسع دائرة المنظر المرئى لأجزاء أخرى من جسمه فاننا نشاهد ظلال قضبان رأسية طويلة ملقاة على ملابسه . وعند ذلك نعلم أن هذه المرأة كانت تقوم بزيارة الرجل فى أحد السجون . وهاك مثلاً آخر ؛ إذا رأينا رجلا يركض فى الطريق ويصل إلى محطة سكك حديدية ويندفع إلى الرصيف ثم يتوقف على حين بغتة ولا نرى أكثر من وجهه الحامد الذى ترسم عليه دلائل اليأس وخيبة الأمل . ثم نشاهد شرائط من النور والظل تتحرك فوق صفحة وجهه فى سرعة مطردة . وإن فى وسع أى شخص يلم بموضعات الفيلم أن يتبين ما حدث ، فقد كان هذا الرجل يأمل فى أن يدرك شخصاً ما قبل أن يقلع القطار لكنه وصل بعد فوات الوقت . وفى الإمكان استخدام هذه الحيل مرات ومرات دون أن تفقد كثيراً من قيمتها . فانها مستمدة من مفردات لغة صورية متاحة لأى فرد يمكن أن تسهم فى إثرائها فكرة جديدة ولكن ذلك نيس حتما .

٦ - الخرافات المتعلقة بصدق تصوير الطبيعة فى الفنون البصرية :

يحكم كل فن معيار معين لما هو طبيعى ، بيد أنه ما من فن يمت إلى الطبيعة بصلة مباشرة . فان لكل فن من الفنون مواضعاته ومصطلحاته ، بل إنه على الرغم من أن هذه ، كما هو الحال فى الفنون البصرية ، تبدو أقصر أمداد وأقل تعسفا وصرامة من مثيلاتها فى المسرح ، فانها تقيم حدودا محسوسة قاطعة حول كل محاولة للصدق فى تصوير الطبيعة . وفى مجال الفنون البصرية لا يعتبر الصدق فى تصوير الانطباع البصرى ، على الدوام ، المبدأ السائد فى التمثيل ، فعادة ما تغطي الصورة التصويرية على الصورة البصرية . فليس الأطفال والبدائيون وحدهم هم الذين ينطبق عليهم القول بأنهم إلى حد ما يصورون ما يعرفونه عن الأشياء بدلا من تصويرهم ما يرونه فعلا ؛ ولا غرو فان الانطباعات البصرية كانت تخضع دائما للتقويم التصورى فى كل من فنون الشرق القديم والفن الإغريق القديم وفنون العصور الوسطى جميعها .

ولم يكن التزام أشكال بعينها بحكم العرف يفتقر في مثل هذه الفنون على العناصر العقلية في التمثيل. فان نبذ الظلال في فنون التصوير الخاصة بشرق آسيا وجبهة الفن المصرى القديم والنسب المقررة للفن الكلاسى اليونانى القديم ، وإهمال الفنون فى مستهل العصور الوسطى للأبعاد المكانية ، وقواعد المنظور التى انفرد بها عصر النهضة ، والتظليل فى فن الباروك ثم ذوبان الخطوط الخارجية فى المذهب التأثرى — هذه كلها إنما هى مواضع بحث ، لا تصدر على الإطلاق أو فى الغالب الأعم عن أية مشاهدة للطبيعة ، بل كانت تفرض بوجه عام على نحو تعسفى على الصورة المستمدة من الطبيعة .

ويلاحظ أن العناصر المتواضع عليها فى فن العصر [الحجرى القديم قليلة نسبيا ولكنها غير معدومة تماما بيد أنه ما إن بدأت حضارة العصر الحجرى الحديث تأخذ صورا أكثر تحديدا وبمجرد أن ظهرت إلى الوجود مواضع أكثر صرامة وتقاليد تاريخية أكثر رسوخا لم تلبث صور الفن أن دخلت فى نطاق المواضع بصورة مطردة . وباتت هذه الصور بعد أن اتخذت لنفسها معانى طقسية ودلالات رمزية لا تقوم بغير الإلماع إلى موضوع التمثيل ، وأصبح فى وسعها بل تحتم عليها فى واقع الأمر أن تنبذ كل ما يوحى « بالقرب » غير الواجب من الطبيعة . وتحول الأثر الفنى شيئا فشيئا من صورة مماثلة للشيء المراد تصويره إلى صورة معبرة عن ذلك الشيء ؛ غير أن الرموز التى يتم « التعبير » عن الشيء بوساطتها إنما هى أمعن فى الأخذ بالعرف المألوف من المعايير التى يحكم بموجبها على القيمة التشبيهية فى حالة المحاكاة المباشرة . بيد أنه لم يعد فى الإمكان التمييز على وجه قاطع بين التمثيل والإيصال أو بين الانطباع والتعبير أو بين النسخ والرمز وأصبحت هذه جميعا مدركات معوقة لا تتحقق فى تاريخ الفن إلا بصورة مزدوجة . فان جبهة الفن المصرى القديم والتشدد البائد لدى الإغريق الأوائل والصوربة الطقسية لدى البيزنطيين إنما تعتبر وسائل تعبيرية رمزية فى التمثيل كان عليها أن تثبت وجودها حيال موجة مقرايدة وميل مطرد إلى المذهب الطبيعى ، وكان عليها أن تفسح الطريق لمبدأ صدق التعبير عن الطبيعة بالنظر إلى أن أسلوب الحياة الذى كانت تعبر عنه شرع يفقد معناه . فلا يحق النظر إلى طلاء أرضية الصورة باللون الذهبى فى فن التصوير البيزنطى .

كما هو معلوم ، على أنه مجرد أسلوب سلبى أو أنه يدل فحسب على انعدام الفراغ ، ولكن هذا الأسلوب عندما تحول من حالة كونه سدا لنقص فى المهارة الفنية إلى تواضع ينطوى على مضمون تعبيرى خاص به ، لم يلبث أن ألقى نفسه فى صراع مع اتجاهات متزايدة القوة نحو صدق التعبير عن الطبيعة وكان عليه فى النهاية أن يستسلم لها .

وتعد العصور الوسطى باعتبارها على الثقافة المستندة إلى سلطة الكنيسة أصدق مثل على التزام أى عصر بصور فنية تواضعية لا يحيد عنها . وربما كان فن الشرق القديم أشد تحفظا وتزمنا وأدعى إلى إثارة الملل وربما كان فن فرساي أشد صرامة وأصيق أفقا ، بيد أنه ما من عصر آخر غير العصر الوسيط المسيحى استن لنفسه نظاما من المواضعات الفنية على مثل ذلك القدر من الاكتمال والشمول . فان كل سمة من سماته كانت تحمل معنى لشيء يتجاوز إلى حد كبير الموضوع الطبيعى الذى تقوم بتصويره تصويرا مباشرا ، كما أن العلاقة بين هذا وذاك إنما تقوم على أساس راسخ من المواضعات . كما أنه بالرغم من أنه ينذر أن تلقى الظواهر الطبيعية الإهمال التام إلا أنه يكاد لا يقوم ثمة توازن مطلق بين الرمز والنسخة المنقولة أو بين المعنى والمظهر أو بين الروح والصورة المجسمة . فان الصورة تضم قدرا يزيد ويقل فى آن واحد عما يمكن رؤيته من موضوعها فى الواقع . وهى تكشف عما « يعرفه » الفنان بقدر ما تكشف عما يراه ، كما أنها لا تتم بحال عن كل ما يراه . وليس هناك ما هو أصدق فى التعبير عن مكانة الفن باعتباره وسيطا بين عالمين مختلفين من تمثيل أناجيل « روسانو » Rossano للمشهد الذى يظهر فيه يهوذا وهو يعيد قطع الفضة إلى الكاهن الأعظم . فى هذه الصورة يغطى جسم الكاهن الأعظم جانبا من أحد الأعمدة الأمامية للمظلة التى يجلس تحتها على الرغم من أن المفروض أنه يجلس خلف هذا العامود وليس أمامه . ومن الواضح أن الفنان رأى أن إظهاره لحركة يد الكاهن الأعظم التى تتم عن التحقير والازدراء أهم لديه من أن يلتزم بقواعد المنظور فى صورته فيضع كل شيء فى مكانه الصحيح من الصورة . ولم يكن ينتظر أن يخطر له ببال أن يناقش ذلك التقليد الذى سمح له بأن يتجاهل بل أن يمسخ تجربة لا تخرج عن حدود حياتنا اليومية من أجل تحقيق الوضوح وتلافى اللبس والخطأ عند تمثيل

مشهد من مشاهد التاريخ الإنجيلي أو تصوير موضوع مبدأ أو تعليم . وبالنسبة للعقلية السائدة في العصور الوسطى فما ليس طبيعياً كان يبدو قابل التصديق لا رغماً عن تعارضه مع الخبرة والتجربة بل لأنه فحسب يتفق ونظام معين يعد كل ما عداه تافهاً لا أهمية له . فان العلاقات غير الطبيعية بين الأحجام والتي كانت تتفق والأهمية الروحية والمكانة الفائقة للطبيعة التي تحتلها الشخصيات موضوع الصورة لم تكن تبدو مناقضة للتجربة ، لالشيء إلا لأنها مقطوعة الصلة بهذه التجربة ؛ فان قواعد « المنظور المعكوس » لم تكن تتحدى قواعد المنظور العادية ولكنها استطاعت أن تعرض علاقات لم يكن من الممكن التعبير عنها على أى وجه آخر . وفضلاً عن ذلك فان طريقة الرسم المنطوية لم تكن تبدو قاصرة أو عاجزة بل إنها على عكس من ذلك اعتبرت الطريقة السليمة الوحيدة لتصوير الموجودات عديمة الشخصية .

وقد يحلو للمرء أن يتصور أن عصر النهضة يمثل خاتمة النزعة التوازنية في الفن ولكن الواقع مخالف لذلك تماماً . فالحق أن قواعد المنظور المركزية كما طبقها فن القرن الخامس عشر الإيطالي بوجه خاص لا تقل زيفاً من حيث هي تنظيم للعلاقات المكانية عن أسلوب العصور الوسطى في وضع المكونات المكانية في تلاصق صرف . إن هذه لا تعدو خرافة عصر أخضع المكان للتبرير العقلي والتنميط وطبق على الأشياء كافة ، وجه نظر وحدوية تتفق والتفسير الوحدوى للعالم الذى أرادت أن تستعيز به هذه الخرافة عن الثنائية الفلسفية التي كانت سائدة إبان العصور الوسطى . ولا يمكن القول بأن قواعد المنظور عند أوشيلو Uccello أو ماتينا Mantegna أو بيرو ديلا فرانسيسكا Piero della Francesca هي أكثر « صحة » من التصور المكافئ لدى أنبروجيو لورينزيتي Amberogio Lorenzetti فالحق أنه لا يزيد على كونه أكثر اتفاقاً والمواضع العلمية . وكما هو الحال مع تمثيل المكان فان جميع عناصر الصورة في عصر النهضة — من حيث التكوين والتلوين ومعالجة الضوء وتمثيل جسم الإنسان إلى آخره — خلعت عليها مسحة علمية حيث إنها أخضعت لمواضع فنية متشعبة بالروح العلمية . وبذلك تحولت النظرة العالمية الوحدوية المنهجية إلى مثل فنى أعلى . وأسفرت هذه النظرة عن الإيهام بوجود توافق بين أجزاء الصورة ، هذا التوافق والاتساق الذى بدا فى نظر الجيل

التالى من أنصار مذهب الصنعة شديد الزيف بعيدا عن الواقع مما حدا بهم فى سخطهم إلى القيام بأول ثورة واعية فى التاريخ فى وجه المواضعات الفنية السائدة . وكانت نقطة التحول الخطيرة هذه وهى البداية الحقيقية للفن الحديث نابعة عن تجربة مؤداها أن العالم لا يبدو فى الواقع على مثل ذلك النظام والاتساق وعمق المعنى و« الجمال » كما صورته فنانون عصر النهضة الذين كانوا يتبعون فى ذلك مواضعات ثقافتهم الأرستقراطية ، بل إنه على النقيض من ذلك لغز لا حل له ، وملهاة مفاجئة ذات وجهين ، ومملكة متوسطة تجمع بين الحسى والروحى والعقلى واللاعقلى والإلهى والشيطانى . ووفقا لهذه الخبرة يحاول أنصار مذهب الصنعة فى كل ما يتخذونه موضوعا لفهم أن يؤكدوا وجود المتناقضات والمعانى المزدوجة والوحدة التى لا انفصام لها بين الواقع والحلم والشائع والشاذ وبين ما يسكر ويشمل وما يحمل على الحكمة والرشاد . وعلى ذلك فقد انتهت ثورتهم إلى مواضعات جديدة ، بل إلى أشد المواضعات التى قدر لها أن تصاغ زيفا وبطلانا . وليس أدل على الطابع الآلى لهذه المواضعات من الحقيقة الماثلة فى أن التلاعب بالألفاظ أصبح فى مجال الأدب على سبيل المثال ، السمة الجوهرية الوحيدة لكل فعالية فى ميدان الشعر .

وقد بدأ فن الباروك بالتحريض ضد هذه النزعة التواضعية والمناداة بالأخذ بفن جديد أكثر تلقائية من الناحية العاطفية وأكثر تحورا من الفروض العقلية . بيد أنه مالم يتبدأ أن خلق بمضى الزمن صورته الخطية الحامدة وأنشأ بدوره أسلوبا فى التعبير يبلغ المدى فى زيفه ونزعه التواضعية الحامدة . وتكرر هذه العملية مع كل تغيير جديد فى الطراز . ففن الركوكو جاء نتيجة لنبد المواضعات الأكاديمية البلاطية التى عرفت عن فن الباروك . ويعد فن الركوكو أشد الطرز مغالاة فى الالتزام بالمواضعات على الإطلاق . كما أن الكلاسيكية الحديثة التى ظهرت أول الأمر فى صورة حركة تنشد التحرر الفنى ، على غرار ما تدعو إليه الثورة الفرنسية تحولت إلى أشد المذاهب الأكاديمية المعروفة عنادا ورسوخا . وقد نظم الرومانسيون حملة جهاد وكفاح مطرد ضد المواضعات الفنية . فراحوا يحاربون كل ما اعتبروه نمطيا منتظما تسلطيا فى ميدان الفن ، فقد وجدوا أن كل نمط كتب له الدوام واستقر به المقام إنما هو ابتذال وتكرار وانحدار آلى بوسائل التعبير المتوافرة . ولم يتخذ مدرك

التواضع معناه الحالى الذى ينطوى على التحقير والزراية إلا منذ ظهور الرومانسيين واتجاههم إلى الشك والريبة فى المعايير كافة . ولم تظهر الأزمة الثقافية التى كان المذهب السلوكى نذيراً لها فى أبعادها الحقيقية الكاملة مما أدى إلى إعادة النظر بصورة جذرية فى تراثنا الثقافى التاريخى إلا بقيام هذه الحملة الرومانسية التى استهدفت كل مظهر للتواضع الصورى . والحقيقة أن مذهب الصنعة لم يكن قد عرف بتعريف معين تلك الشرور التى كان يكافحها ، فان لفظة « التواضع » لم تظهر بمعناها الحديث إلا فى القرن الثامن عشر . وإن صح أننا نجد عند كورنى Corneille التعبير القائل « بخرافات المسرح »^(١) ، إلا أنه لم يفهم هذا الاصطلاح على المعنى الذى اكتسبته لفظة « التواضع » فيما بعد من حيث دلالتها على النتيجة التى أسفرت عنها ثقافة الركوكو الصورية . ومن الطريف أن هذا المدرك لم يظهر إلا وقتاً بدأ عصر المواضعات الذهبى فى الأفول ؛ ولعل الناس لم ينتهوا إليها إلا عندما تحولت إلى ما يشبه المشكلة .

ولكن المواضعات التى ارتبطت بثقافة « العهد البائد » كانت قد بدأت بالفعل فى الانهيار قبل وقوع التحول الرومانسى بوقت طويل . والحقيقة أن الرومانسية لم تكن غير عرض واحد من أعراض الأزمة العامة التى عانتها النزعة التواضعية ، كما جاءت نتيجة للثورة الصناعية والسياسية اللتين كانتا أبغى تعبير عن هذه الأزمة . ولقد كانت السيدة دى شتايل Mme de Staël من بين الرعيل الأول من الأدباء الذين تبينوا العلاقة الوثيقة بين الثورتين الاجتماعيه والفنيه فى عصرها . إذ كتبت تقول : « إن طبيعة المواضعات لا تفرق عن أرستقراطية المراتب فى الحكومة فلا يمكنك أن تحتفظ باوحددة دون الأخرى »^(٢) .

« La nature des conventions est unseperable de l'aristocratie des rangs dans le gouvernement, vous ne povuez soutenir l'un sans l'autre »

ولا شك فى أن المواضعات الفنية الخاصة « بالتراجيديا الكلاسيكية » التى سعى ليسنج جرياً على الآراء « المستنيرة » فى عصره ، إلى تفسيرها فى ضوء

J. Lemaître : Corneille et la poétique d' Aristote (1888), p. 67.

(١)

Mme de Staël : De la littérature (1800),

(٢)

الظروف السياسية والاجتماعية ، اندثرت بالفعل مع اندثار أيديولوجية « العهد البائد » ، ولكن السيدة دى شتايل عجزت عن ملاحظة أن النزعة التواضعية لدى الصور الفنية ليست وفقاً على النظم الأرستقراطية وحدها ، بل إن أى نظام اجتماعى يتوافر له بعض أسباب الرسوخ الاستقرار سرعان ما ينمى مواضعاته الخاصة . ولم يكن جيل الرومانسيين دون شك استثناء لهذه القاعدة ، فالحقيقة أن هذا الجيل تمخض عن أكثر المواضع تعجيراً على مر العصور ألا وهو مبدأ « الأصالة بأى ثمن » . ولا غرو فمئذ ذلك التاريخ أصبحت الإنجازات التى حققها جميع الأجيال السابقة تنوء بكلكلها على الفنان الشاب الذى لم يعد فى إمكانه أن يعرب عن شخصيته الفنية إلا إذا بذل جهوداً جبارة فى سبيل الفرار من كل شىء تحقق فى الماضى ^(١) . كما أن ذلك التواضع الذى يقضى بنذ كل اتجاه تواضعى لم يكن كافياً ، فان الرومانسيين وضعوا قاموساً جديداً كاملاً لوسائل التعبير المباحة . ولم يمض وقت طويل حتى أصبح هذا القاموس رثاً مبتذلاً شأنه فى ذلك شأن قاموس ما قبل الرومانسية . ونقطة الخلاف الوحيدة بين الحالتين هى أن الرومانسيين شرعوا يستخدمون القاموس الجديد بضمير معذب إذ ظلوا يشعرون على الدوام بأنهم موصومون بانتحال مؤلفات الغير . ولكنهم مع ذلك واصلوا سبيلهم فى انتحال المؤلفات وسرقها ^(٢) . والمذهب الطبيعى الحديث لا يفعل بدوره غير الاستعاضة عن تواضع بتواضع آخر فهو يرجع إلى « قاموس » معين ، قدر رجوعه إلى الطبيعة . كما أن المذهب التأثرى نفسه لا يختلف عن أى طراز سابق عليه فى كونه نظاماً زائفاً تعسفياً من المواضع ، المؤقتة السريعة الزوال . فلا شك فى أنها طريقة مفتعلة لم تملها الطبيعة بحال تلك التى يتخذها الرسامون التأثريون حين يبالغون فى استخدام الألوان الزاهية وحين يحلون الأشكال إلى بقع لونية ويغطشون الخطوط الخارجية ويمحون الكتلة والعمق ويغفلون التكوين والإطار ثم تصويرهم للمناظر البعيدة وأساليبهم فى الارتجال وفصلهم التجربة المرئية عن كل ما عداها من التجارب واستبعادهم لكل ما هو تصورى من نظرهم إلى العالم . كما يعد المذهب التأثرى

Jean Paulhan : Les Fleurs de Tarbes (1941), pp. 33-4, 49.

(١)

(٢) المرجع السابق ، مواضع متفرقة .

أيضاً تغييراً في الذوق وليس خروجاً عن النزعة التوازعية . فإذا لم يكن أحد قد استطاع بعد مونييه Monet وبيزارو Pissarro وسيزان Cezanne أن يصور منظرأ طبيعياً مثلما كانت تصور المشاهد الطبيعية من قبل ، فلا يرجع ذلك إلى أن هؤلاء الرسامين اكتشفوا « حقيقة » جديدة أو أسلوباً فنياً يتلاءم ملائمة فطرية مع الظواهر الطبيعية ، وإنما يرجع إلى أن مزاجاتهم للصورة واللون استنتت توأمأاً لم يستطع الحيل التالى أن يتخلص منه . ولم يقدم هؤلاء الفنانون تمثيلاً أصدق للطبيعة بل روجوا لمعادل وهمى جديد لمبدأ أصدق تصوير الطبيعة .

٧ - التلقائية والتواضع :

ألح الرومانسيون فى القول بأنه لا ينبغي أن يدخل فى باب الفن أو الشعر غير كل ما هو متحرر من المواضعات والصيغ والأنماط الشائعة ، ووصموا بالابتذال كل صفة استخدمت من قبل وكل انطباع سبق التعبير عنه ، وكل لهجة أصبحت معتادة مألوقة . فلم يكن أى كاتب ليجر وُعلى أن يكتب عبارة واحدة دون أن يسائل نفسه عما إذا كانت هذه العبارة وافية من حيث استلفاتها للنظر وغرابتها وجدتها . أما عن تلك التجربة التى عانوها التى دلهم على أن الرغبة الطاغية فى تحقيق الأصالة أدعى إلى أن تفضى إلى طغيان النزعة التوازعية الزذيلة ، فلم يكن من شأنها إلا زيادة مخاوفهم من كل شائع مبتذل ، وبدلاً من أن يدركوا حتمية المواضعات المتعلقة بكل لغة صورية ، وأن يقنعوا بتحقيق أقصى ما يستطيعون من أصالة داخل هذه الحدود ، فقد سعوا إلى التخلص من المتواضعات كلية ، فوقعوا فى شراكها على نحو أدهى وأشد بلاء .

فان من المحتم على كل تعبير أن « يذرى » ما يعطى فى التجربة الحية بوصفه وحدة متكاملة غير مميزة ، وأن يقسمه إلى قسما ، ويسند إليه محاولات مختلفة . ويهتم الفن بالحفاظ على وحدة الخبرة الحية واتساقها بقدر المستطاع ، على الرغم من التحلل الذى يصيبها فى طور التعبير عنها . وهذا التناقض هولى الفن فهو مصدر الطبيعة الثنائية للفن الذى يبدو فى آن واحد عقلياً ولا عقلياً وحسياً وروحياً فى الوقت ذاته . وكل من عناصر الفن العقلية والحسية ، وكل من أسسه الصورية المجردة ووسائله التعبيرية البصرية أو السمعية يقيم « بعداً » بين ذات التجربة

وموضوعها . كما ينطوى الإبداع الفنى على كل من هدفى إيجاد مثل هذا البعد وإلغائه . ولا يقنع الفن بالخبرة اللاعقلية ، بل يرغب أيضا فى تعقيل الخبرات وتنظيمها ، وهو لا يرضى بالروحانيات بل يريد تجسيدها أيضا ، ولا يمكنه الاستغناء عن الجسم الذى يقيمه للروح . أو عن الروح التى يقيم لها الجسم .

ولقد كتب لودفج وتجنشتاين^(١) يقول : « مالا يستطيع المرء أن يتحدث عنه فواجب عليه السكوت عنه » . أما بالنسبة للعلم ، فليس هناك فى واقع الأمر على النقيض مما هو حال مختلف الأنشطة الأخرى ، ما يحتم على المرء بالضرورة أن يسكت عنه . فبالنظر إلى أن كل ما هو موجود قابل للمعرفة فى الغالب وبالنظر إلى أن كل ما هو قابل للمعرفة قابل للتعبير عنه علميا ، فإن العلم الطبيعى لا يواجه أية مشكلة صورية شبيهة بتلك المشكلة المتعلقة بقيود التعبير الفنى . وقد يكون من الأحكام الصادقة فى مجال العلم أن « مالا نستطيع قوله ، لا نستطيع قوله ، كما لا نستطيع أن « نصفر » به أيضا »^(٢) . فما يعرفه العلم يستطيع الكلام عنه ، أما فى الفن فالأمر على خلاف ذلك ، فلا يمكن القول بحال بأن كل ما يمكن أن يدخل فى نطاق خبرتنا يمكن التعبير عنه تعبيرا مباشرا ، ومن ثم يتحتم على الفنان فى أكثر الأحيان أن « يصفر » لعجزه عن الكلام بمعنى أنه يتحتم عليه أن يعبر عن نفسه بأسلوب غير مباشر وغير كامل وغير دقيق ، بواسطة رموز تواضعية نمطية جامدة من شأنها أن تميّه من خبرته وتضعف من قوتها . ومع ذلك فاننا نجنب الصواب إذا حسبنا أنه يتعذر على أى امرئ يصطنع الوسائل التواضعية النمطية الجامدة أن يتخطى حدود التواضعى ، أو أن الأصالة مقضى عليها بالأفول كلما تدخلت المواضعات . ذلك أنه على الرغم من أننا ننظر إلى كل شيء بمنظور مختل ونعرب عنه فى وسط مختل إلا أننا نستطيع أن نلاحظ عيوب الوسط وأن نصحيحها شيئا ما . فإن الوسائل التى لدينا لا تختلف أثرها المفسد بين حالة وأخرى فحسب بل إنه يرتبط أيضا باقسام ووجوه مختلفة من الواقع وهى وسائل يختلف إفساده أيضا باختلاف الأشخاص الذين يصطنعونها .

Ludwig Wittgenstein : Logisch-Philosophische Abhandlung (1921), (١)

A. J. Ayer, « The Vienna Circle », in the Revolution in Philosophy, ed. (٢)

Gilbert Ryle (1956), p. 75.

فقد تفرض تواضعية وسائل التعبير عنصرا بعيدا عن الواقع لا سبيل إلى تخطيه ولكن حدة العين الفردية تكشف عن نفسها رغم كل ذلك . فالأصالة الفنية تفصح عن نفسها في كل من حالتى مناهضة المواضعات والرضوخ لها ، كما لا يمكن لها أن تكشف عن نفسها إلا داخل نطاق المواضعات المقررة . وإن أى نظام أو إجراء أو لعبة يلتزم فيها المرء بقواعد مرعية محددة لا تكشف للمتفرج الخارجى إلا عن سمات سلبية . وهى تلك السمات التى يحبل له أنها تحد من حرية الحركة لدى اللاعبين ، غير أن الشخص الذى يمارس اللعبة لا يضيق بهذه القواعد بل يتحرك فى حرية فى نطاق الحدود المضروبة . فلا يتبادر إلى ذهن لاعب كرة القدم أن ثمة ما يمنعه من أن يمسك الكرة بيديه ، كما لا يشق على لاعب الشطرنج بوجه خاص أن يجد القيل فى الشطرنج غير قادر على الحركة إلا فى خطوط مائلة أو أن الطابية لا تقفز مثلما يقفز الحصان ، فهو يرى فى هذه القيود — إن كان له أن يتنبه لها على الإطلاق — مقومات اللعبة جميعها ، فضلا عن إمتحانها لمهارته الخاصة . وكما أن مهارة اللاعب لا تدعو إليها غير مهارة خصمه ، فان كل إنجاز فنى يأتى نتيجة لما يشبه الحدل الذى يدور بين مقاصد الفنان وموهبته الخلاقة من ناحية وبين الظروف ووسائل التعبير والمواضعات المتوافرة من ناحية أخرى .

« La rutina y la improvisación son dos enemigos mortales del arte »

« التمنييط والارتجال هما ألد عدوين للفن » ذلك هو الشعار المنقوش على لوح تذكارى مكرس للموسيقى لإرخ كليبر Erich kleiber فى بوينس أيريس . ولهذا العبارة نصيب كبير من الصحة بيد أنه صحيح أيضا أن الفن لا يصبح ممكنا دون قيام حد أدنى معين من التمنييط والارتجال إذ ينبغى أن يلعب كل منهما دوره فى الأثر الفنى كما ينبغى أن يكمل أحدهما الآخر . فالفن التواضعى البحث الذى يفتقر إلى كل ثمة للتلقائية والأصالة لن يكون غير فن سقيم تماما ، بيد أن الفن الذى يتحتم أن تتوافر الأصالة لكل جزء منه ، إنما هو ضرب من المحال من الناحية العملية بل إنه بعيد تماما عن التصور ، فحيثما يكون كل شئ أصيلا ، فليس ثمة شئ أصيل . فالواقع أن المواضعات لا توفر ظروف الحياة والوجود بالنسبة للإنجاز الفنى ، بل إنها تسن كذلك المعايير اللازمة لتقييم هذه الظروف . فان أصالة الفنان

لتظهر واضحة أيما وضوح عندما يدعن عدد من الفنانين لمواضيع واحدة . فلن
كلا من اعتماد رفائيل على غيره وأصالة بيدوان على أوضح صورة لهما عندما نضعه
إلى جوار الفنانين الذين كان تأثيره بهم عميقاً بالغاً .

وعلى الرغم من أن المذهب الرومانسي كان محقاً في قوله بأن كل تواضع إنما
يحمل بين طياته دلائل الفساد والهلاك وأن كلا من هذه المواضع مقضى عليه
في النهاية بأن يكف عن دور الوساطة التعبيرية وأن يحدث انطباعاً معيناً ، فإن كل
صورة لا تواضعية تحمل شيئاً من النقص وعدم الاكتمال أو تمام التكوين . ولا يمكن
أن تتوافر للطراز الفني القدرة على التطور إلا إذا اتسمت مواضعاته بالحياة والمرونة
بالقدر الذي يكفل له استيعاب الجديد والتلقائي واللا تواضعي . كما لا يمكن أن
تشكل فكرة فنية مستحدثة إلا إذا وجدت ما تتعلق به من التقاليد أو المواضع .
وعلى الرغم من أن مثل هذا التعلق والاعتماد هو الذي يجعل الفكرة الفنية قابلة
للإيصال ، فإن أصالة الفكرة هي التي تجعل لها من القيمة ما يؤهلها للإيصال .
إن تاريخ الفن يمثل دورة يؤدي فيها طلب المستحدث الجديد والشخصي الطابع ،
إلى ط حدود المواضع شيئاً فشيئاً ثم إلى فرقتها من حين لآخر . وما من إحالة
للطراز الفني تشذ عن هذه القاعدة . فإن تطور الطراز في خط مستقيم يمثل بالضرورة
اتجهاً تواضعيّاً مطرد النمو للصور ، بيد أن كل فكرة طرازية جديدة تؤدي إلى
عرقلة هذه العملية على نحو ما .

وإنه لمن العسير على المرء إذا ما حاول أن يقدر للدور التاريخي الذي لعبته
المواضع في الفن حق قدره فضلاً عن المقاومة التي لقيتها ، أن يتجنب سبيل
المغالاة والشطط في التبرئة أو الإدانة . فلقد كان كارل فيليب عمانوئيل باخ
Carl Philipp Emanuel Bach دون شك مؤلفاً موسيقياً أشد أصالة من والده ،
كما كانت موسيقى هايدن Haydn أكثر إبداعاً في زمنها من موسيقى موتسارت
Mozart كما أن أسلوب ديبوشي Debussy كان أكثر ثورية من أسلوب
فردى Verdi ثم إن بيروجينو Perugino ودوسودوسي Dosso Dossi
ولورنزو لوتو Lorenzo Lotto وبنطورمو Pontormo كانوا على
معنى من المعاني أكثر تمايزاً وأصالة من كل من رفائيل أو تيسيان . ولكن من ذلك

المخدوع الذى يخلطهم محلا لسمى من أجل هذا السبب ؟ ومن منا يجد الشجاعة على أن يقطع بما إذا كان للثورة أو التواضع المكان الأول بالنسبة لفنانين من أمثال جيوتو Giotto وليوناردو Leonardo وميكل أنجلو Michel Angelo والحريكو El Greco وبروجل Breughel ؟ أو من ذلك الذى يجروء على أن يقطع بمدى ما كان يدين به موتسارت للتواضع وبتهوفن للثورة على التواضع من فضل ؟ أتى مقدورنا أن نستمع إلى موسيقاهما ، عندما نحاول أن نجيب عن هذا السؤال ، على مثل ما استمعنا أو استمع معاصروهما إليها ؟ ألسنا بالأحرى نستمع إلى هذه الموسيقى بأذان جيل معاصر لبارتوك Bartok وشونبرج Schönberg وجيل نشأ على موسيقى فاجنر Wagner وديبوسى وميلر Mahler ؟

وقد جرت العادة فى الآونة الأخيرة على عزف الأعمال الموسيقية التى تعود إلى عصور مضت على الآلات التى وضعت هذه الموسيقى لها . فقد أصبح يستعاض أكثر فأكثر عن البيانو عند عزف أعمال باخ ومعاصريه ، على سبيل المثال ، بآلة « الهارسيكورد Harpsichord وما من شك فى أن ذلك حقيق بأن يكشف بعض سمات هذه الأعمال على نحو أفضل ولكننا نجانب الحقيقة إذ نزعم أننا بهذه الوسيلة نستمع إلى باخ على نحو ما استمع إليه جمهوره فأنى لنا ذلك ، إذ إن من المعلوم أن نغمة الهارسيكورد قد أصبحت غريبة على أسماعنا منذ اختراع البيانوفورت Pianoforte ، والحق أنها لم تعد فى صورة الآلة الأولى . ومثلما يؤدى اصطناع آلات موسيقية جديدة إلى تعديل أسلوبنا فى الاستماع فانه يفضى كذلك إلى تعديل فى ماهية النغمة لدى الآلات القديمة . فبالنسبة للأذن التى ألفت البيانوفورت واعتادته ، تبدو نغمة الهارسيكورد أكثر جودا وضعفا وأقل عذوبة مما بدت عليه دون شك لباخ ومعاصريه . لقد جاءت آلة البيانوفورت بمستوى جديد فيما يتعلق بارتفاع الصوت والنغمة ومن ثم فإن هذه الآلة الجديدة تبدو لنا فى الوقت الحاضر أشد ملاءمة لروح باخ من الهارسيكورد حيث إن الآلة الجديدة تعتبر آلة محكمة الصنعة تتيح الحصول على أكثر التأثيرات دينامية وحيوية وتلونا ، وهو ما لا بد أن ظهرت عليه آلة الهارسيكورد بالنسبة لعصر باخ . وإن الفلسفة التاريخية التى تبالغ فى الأخذ بالمعنى الحرفى للوثائق متجاهلة قدرة المواضعات على تغيير معنى ذلك الموثوق به

لا بد أن ينتهى بها الأمر إلى تزييف التاريخ . وحقيق بالمرء أن يصل إلى فهم أعمق لأعمال عصر مضى إذا ما ترجم ما كان فى زمن ما حيا جديدا إلى لغة تبدو اليوم حية جديدة . وإنه لخطأ جسم دون شك أن تعزف موسيقى موتسارت بطريقة دينامية كتلك التى تعزف بها موسيقى بهوفن ، بيد أنه من الخطأ أيضا أن نجعل منه فنان « روكوكو » يتمتع بجاذبية وخفة روح . فلقد كان يبدو لمعاصريه مثلما كان يبدو باخ لأبناء عصره ، زومانسيا بالمعنى الذى كان يعنيه بروسست (١) .

وكما أننا لسنا فى موقف يسمح لنا بالحكم على التأثيرات الصوتية التى كانت تخلفها مؤلفات باخ الموسيقية على أسماع معاصريه ، فاننا لعاجزون كذلك عن إدراك ماهية الألوان التى كان يستخدمها الرسامون الأوائل ، بكل ما كان لها فى الأصل من فعالية وأثر . فع كل خطوة جديدة فى تاريخ التلوين ، يبعد المرء أكثر فأكثر عن مجال الفهم العميق الكامل لها . وحسب المرء أن يتذكر كيف عمد التأثيريون إلى إعادة تقييم الألوان من جديد ، ليدرك عظم القفزة التى يتطلبها مثل هذا الفهم . ولعل أعمال استصلاح الصور القديمة وترميمها ، بغية استعادة تأثيرها اللونى فى مثل رونقه الأصيل ، قد تبعد الشقة التى تفصل بيننا وبينها ، مثلما يؤدى استخدام آلة الهارسيكورد إلى اتساع الحوة على نحو ما بيننا وبين باخ . إن أحدا لا يفضل الألوان الأصلية على الطلاء الغبش المعتم ، بيد أنه لا ينبغي أن يدخل فى روع أحد أن مثل هذه الألوان إنما تخاطب بلغة واضحة مفهومة فى حد ذاتها من يطالعونها بمعايير لونية دائمة الاختلاف والتباين . وفى قابلية التغير لدى المعيار الذى يقوم على أساس منه الشعور بجدة التأثيرات الحسية ، وفى قابلية التغير لدى المقاييس التوازنية للذوق ، وهى التى تختار وتطبق بموجها الوسائل الفنية ، تكمن دواعى سوء التفسير والفهم التى لا تنجو منا قط فنون العهود الماضية . ولن يتأتى لنا قط أن نلم بالكثير

(١) الرومانسيون وحدهم هم القادرون على قراءة أعمال الكلاسيكيين ، لأنهم يقرأونها كما كتبت أى بطريقة رومانسية .

«Seuls les romantiques savent lire les ouvrages classiques, parce qu'ils les lisent Comme ils ont été écrits, romantiquement ». Pastiches et mélanges (1919), p.267.

من مقاصد مبدعى هذه الفنون أو المصنوعين للموضوعى لأعمالهم أو الأهمية التى كان معاصروهم يعلقونها عليهم ، حتى يكون باستطاعتنا ، عند تقييم هذه الأعمال أن نقدر على وجه الدقة مدى التغيرات التى مرت بها أعضاؤنا الحسية وحساسيتنا وذوقنا فى غضون الحقبة المنصرمة . وما هى جدوى علمنا بالأصوات الحقيقية التى كانت تصدرها هذه الآلات ، أو كيف كانت تبدو الأصباغ والألوان فى صورتها الأولى ، إذا ما كانت آذاننا وأعيننا قد تشكلتا على نحو من شأنه أن يحيط بالتأثيرات الحسية المتلقاة ، وإذا ما كنا لا نرى رغم ذلك أو نستمع إلى الأعمال الفنية على مثل ما قصد أن يكون الاستماع أو النظر إليها ! ولكن أما يحق لنا أن نتساءل مع المرتابين فى المنهج التاريخى ، عما يحدونا إلى الرغبة فى أن نشاهد الآثار الفنية أو نستمع إليها على غير الطريقة التى تكفل لنا بكل تأكيد الاستمتاع والتأثر بها ؟

الإشراف اللغوى : حسام عبد العزيز

الإشراف الفنى : حسن كامل

التصميم الأساسى للغلاف : أسامة العبد

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة

من الواضح أن المؤلف متأثر إلى حد كبير بالتصور الماركسي للفن؛ فهو يستند في تصويره للفن على التاريخ أو الوقائع التاريخية، وهو يفهم تاريخ الفن من خلال رؤية اجتماعية تربط الفن بالمجتمع الذي يشتمل - فيما يشتمل - على القوى الاقتصادية والسياسية. وعلى هذا يمكن القول إن الرؤية التي توجّه فكر هاويزر - بوجه عام - هي الرؤية الاجتماعية لتاريخ الفن. ولقد قدّم لنا هاويزر تلك الرؤية في كتابه السابق عن "الفن والمجتمع عبر التاريخ" من خلال منهج وصفى تجريبي، أعنى من خلال دراسة وصفية لوقائع الفن المتواترة عبر التاريخ الإنساني التي تدعم تلك الرؤية التي يبدو فيها الفن مرتبطاً بسياقه الاجتماعي. أما في الكتاب الذي بين أيدينا الآن، فإن هاويزر يحاول البرهنة نظرياً على المبادئ العامة التي توجّه الرؤية الاجتماعية للفن، والبرهنة على أهمية تلك الرؤية المنهجية وضرورتها. وهذا التأسيس النظري كان أولى أن يرد كمقدمة - ولو مختصرة - لكتابه السابق الذي يتناول فيه بإسهاب الرؤية الاجتماعية للفن من خلال منظور عملي وقائمي تجريبي، وحيث إن الكتاب السابق هذا يخلو من مثل هذه المقدمة؛ فإن هذا الكتاب الجديد الذي بين أيدينا إنما يقوم مقام تلك المقدمة كما يقول المؤلف نفسه.